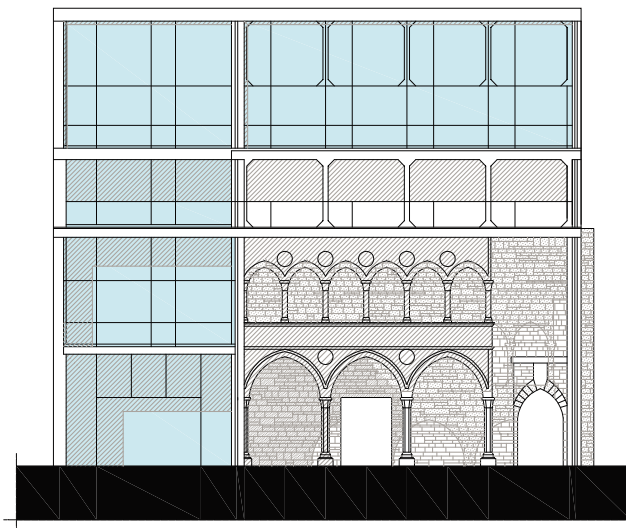




Università degli studi di Catania
Facoltà di Architettura di Siracusa

Dottorato di Ricerca in
Progetto Architettonico ed Analisi Urbana
XXIV ciclo
Coordinatrice: Prof.ssa Zaira Dato

La modernità nei tessuti storici:
Gardella, Meier, Terragni

Annamaria Ciabatta
Tutor: Prof. Arch. Fabio Gherzi

In copertina:
Disegno del prospetto di casa
Vietti, Como, progetto di Guse-
pe Terragni, 1939-1941.

Università degli studi di Catania
Facoltà di Architettura di Siracusa

Dottorato di Ricerca in
Progetto Architettonico ed Analisi Urbana
XXIV ciclo
Coordinatrice: Prof.ssa Zaira Dato

Tesi di Dottorato:

La modernità nei tessuti storici:
Gardella, Meier, Terragni

Dottoranda: Arch. Annamaria Ciabatta
Tutor: Prof. Arch. Fabio Gherzi



Indice

1.	Capitolo 1: Storia e modernità: cenni su un rapporto controverso dall'affermazione del Movimento Moderno ad oggi.	6
	- Tema e obiettivi della ricerca - La prima Modernità in Europa: Asplund e Le Corbusier a confronto, tra dialogo contestuale e cancellazione della storia - La prima Modernità in Italia: Classicismo e Modernità a confronto, tra monumentalismo e affermazione di una nuova identità - Verso la seconda Modernità: Albini e Piano a confronto sul tema della macchina urbana - La condizione contemporanea della città	
2.	Capitolo 2: Tessuto edilizio, emergenza urbana, tessuto urbano: posizioni teoriche a confronto.	48
	- L'edificio come elemento del tessuto edilizio. - L'edificio come emergenza urbana - Il tessuto urbano	

3.	Capitolo 3: Ignazio Gardella e la casa alle Zattere a Venezia	74
	- Relazioni con i palazzi sul Canal Grande - Relazioni con gli edifici veneziani secondo le “categorie di oggettività” di Peter Eisenman - Relazioni con gli edifici su Fondamenta delle Zattere - Altri Maestri della Modernità a Venezia - Da Venezia a Murcia: l’eredità linguistica di Gardella - Gardella a Venezia: una “poesia architettonica” ancora attuale	
	Bibliografia specifica	
4.	Capitolo 4: Richard Meier e il Museo dell’Ara Pacis a Roma.	138
	- Trasformazioni urbane di Piazza Augusto Imperatore nel XX secolo - Da Vittorio Ballio Morpurgo a Richard Meier - Il progetto di Richard Meier - Il Museo di Meier tra critiche e sostenitori - Altri progetti per Piazza Augusto Imperatore: Colin Rowe - Altri progetti per Piazza Augusto Imperatore: Francesco Cellini	
	Bibliografia specifica	
5.	Capitolo 5: Terragni e il progetto per il quartiere Cortesella a Como.	208
	- Vicende urbanistiche del quartiere Cortesella - Il progetto definitivo di ricostruzione - Casa Vietti - Terragni, Hilberseimer e Le Corbusier a confronto-	
	Bibliografia specifica	

6.	Capitolo 6:	
	I tre casi studio a confronto: un bilancio complessivo	262
	- Gardella e Meier tra assonanza e contrasto contestuale	
	- Terragni mediatore tra due posizioni	
-	Bibliografia generale	276
-	Fonti iconografiche	280



CAPITOLO 1

**Storia e modernità:
cenni su un rapporto controverso dall'affermazione del Movimento Moderno ad oggi.**

Storia e modernità: cenni su un rapporto controverso dall'affermazione del Movimento Moderno ad oggi

*«L'architettura come la musica si percepisce
nella quarta dimensione, nella dimensione
del tempo e della memoria oltre che nelle tre
dimensioni dello spazio.»*
Ignazio Gardella¹

Tema e obiettivi della ricerca

La dimensione del tempo e della memoria, come quarta dimensione dell'architettura, è il nodo della questione che ci si propone di affrontare.

Il tema della ricerca che si intende svolgere è, infatti, lo studio del delicato rapporto tra il nuovo e l'antico, che si instaura ogni qualvolta l'inserimento di un'architettura contemporanea in un tessuto consolidato sbilancia gli equilibri linguistici, morfologici e urbani secolari che si sono stratificati in un determinato luogo durante la sua storia. Questo sbilanciamento può assumere connotazioni positive o negative a seconda della capacità dell'intervento di innescare nuovi equilibri rispetto al contesto o di limitarsi a destabilizzare tessuti architettonicamente qualificati, senza riuscire ad apportare un valido contributo dell'epoca contemporanea alla storia di quel sito.

L'ambito di riferimento è necessariamente la città storica, in quanto depositaria della memoria della città. Operare al suo interno comporta sempre grandi difficoltà, legate soprattutto alla legittimità di un nuovo intervento in un tessuto che, più che consolidato, è ormai considerato "blindato".

Troppo spesso la soluzione più ovvia verso la quale ci si orienta è la mimesi dell'antico: dissimulare la presenza della nostra epoca imitando i caratteri linguistici delle preesistenze, piuttosto che dichiararla, cercando di innescare un dialogo con il contesto.

L'obiettivo di questo studio è, quindi, capovolgere la diffusa opinione che vede la presenza storica solo come un vincolo alla trasformazione dei centri storici. La coesistenza del vecchio e del nuovo all'interno di un tessuto antico è troppo spesso ritenuta impossibile, se non a discapito della sua stessa integrità, per la cui conservazione si considera necessario un congelamento delle dinamiche urbane di questa parte della città. Noi crediamo, invece, che la presenza della storia sia una risorsa nel progetto del nuovo, un valore aggiunto

Fig. 1. Erik Gunnar Asplund, Ampliamento del Municipio di Göteborg, 1936-37.

1. Josè A. Dols, intervista a Ignazio Gardella, in "L'architettura oggi", Novara, 1977, pagg. 9-10 e 56-57 (ripubblicata in Alberto Samonà, Ignazio Gardella e il professionismo italiano, Officina Edizioni, Roma, 1981, pag. 252).

2. Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, il Saggiatore, Milano, 1981, pag. 88.

da cui è possibile trarre una ricchezza di significati, magari dimenticati, la cui unica possibilità di tornare alla luce è legata alla sensibilità del progettista nel singolo caso specifico.

La prima Modernità in Europa:

Asplund e Le Corbusier a confronto, tra dialogo contestuale e cancellazione della storia

Il rapporto dell'architettura con la storia è cambiato nel tempo, soprattutto nell'ultimo secolo, in cui l'affermazione del Movimento Moderno tra gli anni Venti e Trenta ha rimesso in discussione i consolidati valori della tradizione e della memoria.

I primi decenni del secolo coincidono con quella che potremmo definire la prima Modernità, caratterizzata dalla necessità fondativa di dichiarare la propria identità linguistica, attraverso il rifiuto del passato.

La scelta di citare un pensiero di Gardella in apertura alla nostra trattazione non è casuale. Infatti, i protagonisti del Razionalismo italiano, quali Giuseppe Terragni, Giuseppe Pagano, Ignazio Gardella, Franco Albini, i BBPR e molti altri, in questi stessi anni accoglievano in Italia il linguaggio della Modernità che si andava diffondendo in Europa, recependone i caratteri linguistici e sintattici. Ma il loro rapporto con l'antico era profondamente diverso da quello dei Maestri fondatori, i quali saltavano completamente il legame con la storia, proponendo la cancellazione del tessuto esistente e la sua sostituzione con il nuovo.

La concezione urbana del Movimento Moderno è efficacemente descritta nel 1981 da Colin Rowe, che, in *Collage City*, evidenzia l'atteggiamento dei maestri della Modernità verso le preesistenze:

«Questa era la visione di un progressivo, evoluzionistico ritorno alla natura, ritorno che era ed è evidentemente considerato così importante da indurre molto spesso le dimostrazioni di questa visione a insistere sull'assoluto distacco, fisico e simbolico, da tutti gli aspetti del contesto esistente visto tipicamente come contaminante, come qualcosa di moralmente e igienicamente ammorbante.»²

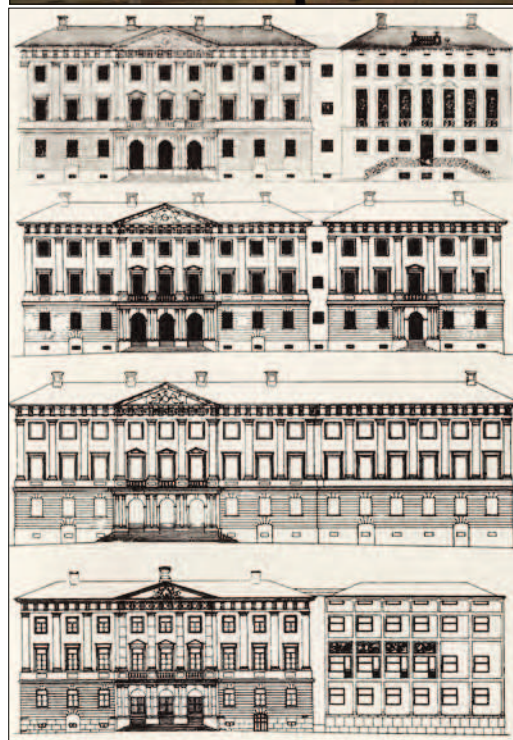
L'atteggiamento italiano era esattamente opposto a questa concezione: il contesto non era un elemento di contaminazione del progetto, ma piuttosto il dato iniziale con cui confrontarsi. Molto spesso questi architetti si trovavano ad operare all'interno della città antica, data la ricchezza del patrimonio architettonico storico italiano, per cui il rapporto con la storia non era percepito come un peso da cui liberarsi, ma come una realtà con cui il linguaggio della modernità doveva relazionarsi.

Questa attenzione per l'antico, che nei primi decenni del secolo era una prerogativa prevalentemente italiana, trovava un precursore in un'opera dello svedese Erik Gunnar Asplund (1885-1940), l'ampliamento del Municipio di Göteborg, i cui primi studi iniziarono nel 1920, per concludersi nel 1937.

Leonardo Benevolo commenta così quest'edificio:

«E' questo il primo esempio di un edificio moderno che s'inserisce in un ambiente antico senza interromperlo polemicamente, anzi col proposito di rispettarne la continuità. La riuscita dell'esperimento è affidata alla consumata abilità dell'anziano architetto, ma il suo proposito ha subito un'eco vastissima e questo edificio diventa il modello di molti altri costruiti nei quartieri antichi delle città europee, soprattutto dopo le distruzioni della seconda guerra mondiale.»³

Asplund, che conseguì l'incarico per il progetto dell'edificio nel 1913 in seguito alla vittoria di un concorso, affiancò sul lato settentrionale il vecchio fabbricato realizzato da Nicodemus Tessin il Vecchio nel 1670 (fig. 2). Per il prospetto principale sulla piazza Gustav Adolf, egli elaborò quattro diverse soluzioni, databili rispettivamente al 1920, al 1925, al 1934, fino a quella finale del 1936. La sequenza dei progetti (fig. 3) mostrava il progressivo abbandono dei riferimenti classicisti alla preesistenza, riproposta addirittura in modo mimetico nella versione del 1925, fino alla soluzione finale, che interpretava il rapporto con l'antico rielaborando ritmi e proporzioni del prospetto neoclassico esistente nella facciata razionalista poi costruita.



3. Leonardo Benevolo, Storia dell'architettura moderna, Editori Laterza, Bari, 1997, pag. 618.

Fig. 2. Erik Gunnar Asplund, Ampliamento del Municipio di Göteborg, 1936-37, scorcio dei due edifici.

Fig. 3. Erik Gunnar Asplund, Ampliamento del Municipio di Göteborg, prospetti delle soluzioni di progetto del 1920, 1925, 1934, 1936.

Questa successione di varianti per il prospetto principale è emblematica nel rappresentare una condizione di passaggio, vissuta da Asplund in quel periodo. La trasformazione del linguaggio classicista, retaggio culturale della formazione Beaux Arts dell'architetto, si evolveva nel corso di quasi un ventennio verso l'accoglimento della nuova architettura, che negli stessi anni si andava diffondendo ad opera dei suoi maestri fondatori, da Adolf Loos, a Le Corbusier, a Mies Van der Rohe, ... La condizione di trapasso espressa dal progetto del Municipio di Asplund era la stessa condizione di trasformazione che viveva l'architettura negli anni in cui si affermava la modernità, soppiantando il classicismo che aveva dominato per lungo tempo.



Fig. 4. Erik Gunnar Asplund, Ampliamento del Municipio di Göteborg, 1936-37, prospetto su piazza Gustav Adolf.

Il nuovo prospetto è articolato in una successione di sei campate quadrate nella direzione orizzontale e tre in quella verticale, alle quali si aggiunge il motivo basamentale e l'ulteriore campata superiore rettangolare, corrispondente all'altezza della trabeazione attigua.

La ricerca del dialogo contestuale è espressa da Asplund attraverso una trama di corrispondenze: l'altezza del nuovo volume è pari a quella dell'edificio preesistente, così come il basamento in granito e la trabeazione dei due edifici sono relazionate dal reciproco allineamento. Inoltre, la dimensione della griglia modulare che scandisce la facciata è desunta da quella della campata tipo del vecchio edificio, inquadrata dalla sequenza di paraste (fig. 4). La posizione delle aperture, anch'esse quadrate, all'interno della campata è invece decentrata nella direzione della preesistenza.

L'impianto planimetrico a corte del vecchio edificio è unito al nuovo corpo attraverso una chiusura vetrata sul lato settentrionale della corte (fig. 5), corrispondente all'atrio del nuovo edificio, su cui si affaccia un sistema di ballatoi che collega il livello di ingresso a quelli superiori (fig. 6).

Se Asplund rappresenta il capostipite della linea di pensiero che crede nell'integrazione tra il nuovo e l'antico, pur conservando l'autonomia linguistica della modernità, l'opposto atteggiamento di rifiuto della storia è significativamente riassumibile nella figura di Le Corbusier e prevalentemente nella sua visione urbana.

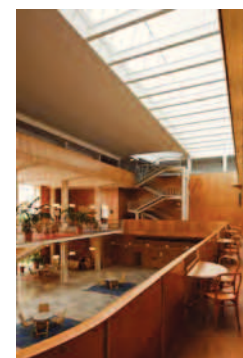
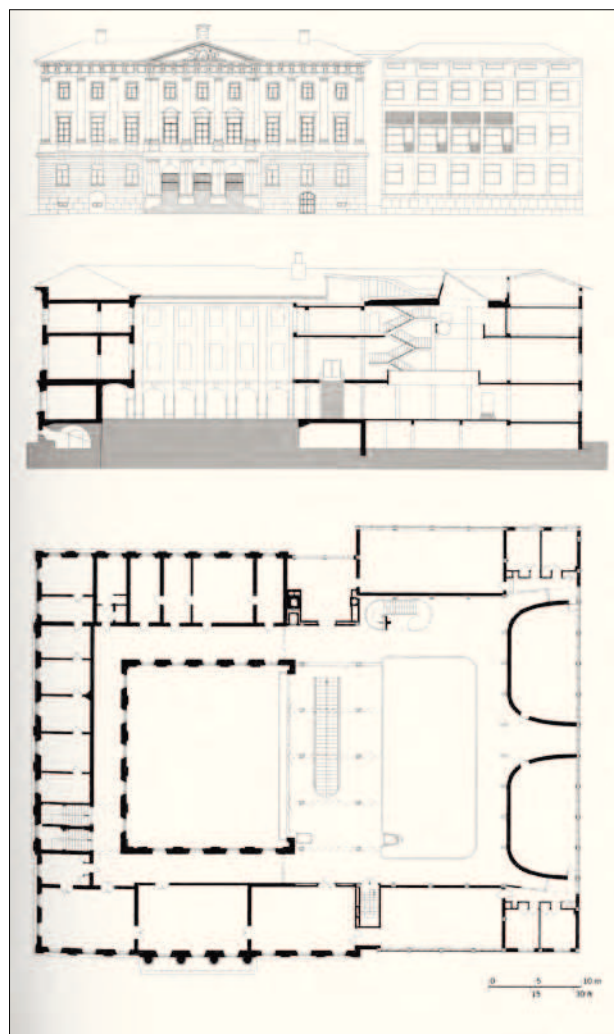


Fig. 5. Erik Gunnar Asplund, Ampliamento del Municipio di Göteborg, 1036-1937, prospetto principale, sezione e pianta.

Fig. 6. Erik Gunnar Asplund, Ampliamento del Municipio di Göteborg, 1036-1937, vista dell'interno.

4. Le Corbusier, "Le centre de Paris", in *Urbanism*, Paris 1925, pag. 263-273, (trad. It. In *Urbanistica*, a cura di Giancarlo, Milano 1967, pag. 265-279), ripubblicato in Rosa Tamburino (a cura di), *Le Corbusier, Scritti*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2003, pag. 121.

Il Plan Voisin di Parigi (fig. 7), esposto al Padiglione dell'Esprit Nouveau all'Esposizione Internazionale delle Arti Decorative di Parigi del 1925, squarciava, infatti, il tessuto storico della città, sostituendolo con un immenso vuoto occupato da oggetti isolati fuori scala, quali i grattacieli a croce e i redants (fig. 8), edifici in linea alti 11 piani che si piegavano a nastro in direzione ortogonale, per consentire l'ideale esposizione solare ad ogni appartamento:

«Vorrei che il lettore, con uno sforzo d'immaginazione, cercasse di rappresentarsi questo nuovo tipo di città sviluppata in altezza: s'immaginasse che tutto questo caos di forme concresciute sul terreno come un'arida crosta venisse raschiato via, eliminato, e sostituito da puri prismi di cristallo, alti sino a 200 metri e assai distanziati tra loro, con la base che si perde tra le fronde degli alberi. Una città che sinora strisciava per terra e si eleva d'un tratto in uno stato d'ordine più naturale, che sulle prime può sembrare inconcepibile alla nostra mentalità fossilizzata da secolari abitudini.»⁴

Intervenire sul centro di Parigi significava per Le Corbusier cancellarne, quindi, il tessuto e inserire al suo posto un parco verde, all'interno del quale venivano collocati i "puri prismi di cristallo" (fig. 9). La differenza di scala tra il tessuto urbano e quello del Plan Voisin era volutamente macroscopica (fig. 10); l'unica relazione rilevabile tra i due sistemi era nella connessione viaria con i principali assi della città, sui quali si ancorava la nuova maglia urbana del Plan Voisin.

Le Corbusier promuoveva quindi la morte della storia, nella convinzione, però, di salvare la memoria della città attraverso la conservazione dei suoi principali monumenti, anch'essi trattati come singoli oggetti isolati nella vastità del parco:

«Il passato storico, patrimonio universale, viene rispettato. Dirò di più, viene salvato. Un protrarsi dell'attuale stato di crisi condurrebbe a una rapida soppressione di questo passato.

Prima osservazione, di ordine sentimentale, di estrema importanza: oggi questo passato ha perso per noi parte del suo fascino, perché, trasferito a forza nel flusso della vita moderna, si trova sospinto in un mondo contraddittorio. Il mio sogno è vedere place de la Concorde vuota, deserta, silenziosa, e gli Champs-Élysées come una tranquilla passeggiata. Il «Plan Voisin» libera tutta la parte storica della città, da Saint-Gervais all'Étoile, restituendole l'antica pace.

I quartieri del «Marais», delle «Archives», del «Temple», ecc., verrebbero abbattuti. Ma le chiese antiche sarebbero risparmiate. Resterebbero isolate in mezzo al verde: nulla di più affascinante! Bisogna convenire che in questo modo il loro ambiente originale sarebbe trasformato, ma bisogna anche ammettere che il loro

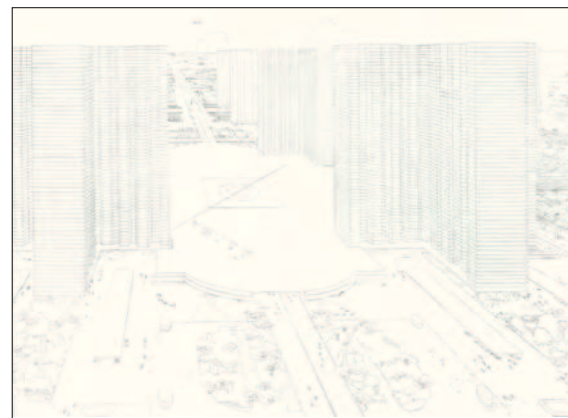


Fig. 7. Le Corbusier, Plan Voisin di Parigi, 1925.

Fig. 8. Le Corbusier, Plan Voisin di Parigi, 1925, veduta del modello.

Fig. 9. Le Corbusier, Plan Voisin di Parigi, 1925, vista della stazione centrale.

Fig. 10. Le Corbusier, Plan Voisin di Parigi, 1925, confronto di scala tra gli isolati del Plan Voisin e quelli del tessuto urbano di Parigi.

Fig. 11. Le Corbusier, Plan Voisin di Parigi, 1925, vista prospettica dell'area centrale.



ambiente attuale risulta fasullo e per di più brutto e deprimente.

Vediamo ancora sul «Plan Voisin» che sotto le fronde dei nuovi parchi resta la tal pietra insigne, il tal arco famoso, la tal loggia sapientemente restaurata, in quanto costituiscono una pagina di storia o un'opera d'arte.

Il «Plan Voisin» occupa con gli edifici solo il 5% della superficie del suolo, salvaguarda i resti del passato e li colloca in un quadro armonioso: in mezzo al verde. Ma sí, le cose così muiono un giorno, e questi parchi «alla Mounceau» sono tanti cimiteri tenuti con estrema cura. Qui si viene a erudirsi, a sognare e a respirare: il passato non è più qualche cosa che minaccia la vita, ha trovato la sua sistemazione.»⁵

Una città di oggetti (fig. 11), dunque, che annullava la spazialità della città antica proponendo un modello urbano che accoglieva al suo interno il vuoto, così come spiega ancora una volta Colin Rowe, allargando lo sguardo sulla concezione urbana del Movimento Moderno in generale:

«[...] nella sua attuale e tutt'altro che dissolta forma la città dell'architettura moderna è diventata una congerie di oggetti ampiamente disparati ed è altrettanto problematica della città tradizionale che ha cercato di sostituire.

Consideriamo prima di tutto il «desiderato» che l'edificio razionale debba essere un oggetto, e poi cerchiamo di collegare questa proposizione all'ovvio sospetto che gli edifici in quanto prodotti umani partecipano di una vistosità e di una appariscenza che va in certa misura a detrimento di una definitiva liberazione spirituale. Cerchiamo poi di porre l'esigenza di materializzazione razionale dell'oggetto e il parallelo bisogno di disintegrarlo insieme al banale sentimento che lo spazio sia in certo modo più elevato della materia; che, mentre l'affermazione della materia è inevitabilmente grossolana, l'affermazione di un continuum non può che esaltare le istanze di libertà della natura e dello spirito. E poi caratterizziamo la diffusa tendenza a idolatrare lo spazio con un'altra supposizione, molto radicata: che se lo spazio è elevato, allora lo spazio naturalistico senza confini lo è tanto di più di ogni spazio astratto e strutturato; e, per finire, riduciamo tutta questa organizzazione implicita introducendo il concetto che in ogni caso lo spazio è di gran lunga meno importante del tempo e che un'eccessiva insistenza - particolarmente nello spazio limitato - rischia di inibire il dispiegamento del futuro e il naturale avvento della «società universale.»⁶

L'affermazione del linguaggio della modernità passava quindi attraverso la negazione del passato, come dimostravano le teorie urbane elaborate dai Maestri. La cancellazione di parti del tessuto antico e la loro sostituzione con nuovi interventi non era però una novità nel corso della storia dell'architettura. Basta

5. Le Corbusier, op. cit., in Rosa Tamburino, op. cit., pag. 123.

6. Colin Rowe, Fred Koetter, op. cit., pag. 99.

7. Ignazio Gardella, S.Larini, "Genova: un progetto per la città antica. Il piano particolareggiato per i nuovi insediamenti universitari nelle zone di S.Donato e S.Silvestro", in "Controspazio", n°2, ottobre 1974, (ripubblicato in Alberto Samonà, Ignazio Gardella e il professionismo italiano, Officina Edizioni, Roma, 1981, pag. 264.

8. Paolo Portoghesi, Dopo l'architettura moderna, Editori Laterza, Bari, 1980, pag. 19.

pensare alle numerose operazioni rinascimentali e barocche di rinnovamento urbano che hanno trasformato gli impianti medievali di molte città italiane.

Ma intorno agli anni Trenta la visione urbana della Modernità aveva una carica ideologica senza precedenti, in quanto era legata all'intenzione di rinnovare profondamente anche la società dell'epoca, i costumi, le abitudini di vita dei suoi abitanti.

Ignazio Gardella, alcuni decenni dopo, riconosce questo merito ai maestri della Modernità:

«Solo il Movimento Moderno degli anni '20 e '30 seppe spesso legare il problema della città storica ad una teoria e ad una proposta per la città moderna, cioè alla prospettiva di edificare una nuova città fondata sulle esigenze dell'uomo contemporaneo.»⁷

Si spiega quindi la necessità per il Movimento Moderno di azzerare la storia piuttosto che porsi in continuità con essa, in quanto la tabula rasa della città tradizionale era considerato l'unico modo con cui rifondare la nuova città moderna.

Paolo Portoghesi, nel 1980, propone quasi un bilancio dell'esperienza architettonica della modernità, sottolineandone la necessità di rompere la continuità storica con il passato per affermare una propria identità linguistica:

«Uscendo dalla metafora, diremo che l'odiato padre era, per l'architettura moderna, lo storicismo – prima neo-classicismo, poi eclettico – che aveva caratterizzato la prima stagione dell'architettura della borghesia al potere. In opposizione a questa fase mimetica dello «spirito del tempo», in cui la civiltà industriale aveva mascherato i suoi connotati sotto le spoglie delle civiltà precedenti, l'architettura moderna rivendicava la necessità di uno stile diverso, corrispondente alle nuove necessità e alle nuove idee. In un primo tempo, questo problema del nuovo stile dette luogo a una serie di tentativi che non rinnegavano la continuità di sviluppo della architettura come istituzione umana, non mettevano in causa cioè il principio per cui una architettura nasce da un'altra architettura, sviluppa un tema che ha le sue radici nella costruzione storica delle «istituzioni» architettoniche. Nel secondo e nel terzo decennio di questo secolo però anche questo principio venne messo in discussione e drasticamente revocato. L'architettura che obbedisce allo statuto funzionalista nasce, per così dire, per partenogenesi; non dall'architettura esistente, che rappresenta la lenta accumulazione di esperienze prodotta dall'umanità all'interno di una determinata tradizione, ma da un processo analitico, depurato da ogni contaminazione storica e simbolica intenzionale.»⁸

La prima modernità in Italia:

Classicismo e Modernità a confronto, tra monumentalismo e affermazione di una nuova identità

Rispetto a questo quadro europeo, la situazione italiana dei primi decenni del secolo era molto diversa, in quanto influenzata dal potere politico del Regime Fascista. Le grandi figure protagoniste del Razionalismo italiano, già precedentemente citate, pur se in buona parte integrate con il regime politico, come nel caso di Giuseppe Terragni, di Giuseppe Pagano, di Edoardo Persico, ..., si trovavano a scontrarsi con la schiera dei monumentalisti, guidata da Marcello Piacentini, per affermare l'identità e l'autonomia del linguaggio moderno rispetto alla diffusa pratica del classicismo.

Tra i principali sostenitori del linguaggio moderno si schierava Giuseppe Pagano (1896-1945), direttore della rivista Casabella dal 1931 insieme a Edoardo Persico (1900-1936) e da solo dopo la morte dell'amico fino al 1943.

Egli scriveva nel 1934:

«Ma che cosa significa “moderna” se non libera coraggiosa, spontanea, senza compromessi, padrona di muoversi e di parlar forte? Così va fatto. Ma qui ci troviamo in mezzo ai cadaveri. In mezzo ad illustrissimi cadaveri che ti cadono sulle spalle da tutte le parti.»⁹

Gli interventi architettonici e urbani dell'epoca erano legati ad esigenze di rappresentatività del regime e molto spesso coinvolgevano i centri storici delle città italiane. All'interno di questi, gli architetti del nostro Razionalismo dimostravano una sensibilità verso l'antico che riavvicinava la storia alla modernità, rifiutando il ricorso al classicismo o ai falsi storici che imitavano gli edifici del passato.

Giuseppe Terragni, che intervenne nella polemica contro i tradizionalisti dando vita nel 1927 al Gruppo 7¹⁰, così si esprimeva sull'argomento nel Discorso ai Comaschi del 1940, scritto in occasione dell'intervento sul centro storico della propria città:

«[...] il cimelio monumentale è la pietra di paragone della capacità creativa di un progettista. Immaginare e costruire un centro urbano facendo tabula rasa di tutti i vincoli preesistenti è nell'ordine ideale dei problemi. Per le città italiane ricche a dovizia di ricordi tangibili del passato il prisma delle soluzioni si arricchisce di una faccia nuova, di una luce più intensa. E' naturale, per parlare ancora col linguaggio matematico, che a ogni nuova faccia del prisma vengano ad aggiungersi nuovi spigoli e nuove cuspidi (non le difficoltà) ma la gemma, più sfaccettature ha, e più splendore, e quindi più pregio ha.»¹¹

9. Giuseppe Pagano, "Palazzo del Littorio: Atto primo, scena prima", in Casabella n°79, luglio 1934, ripubblicato in Cesare De Seta (a cura di), Pagano: Architettura e città durante il fascismo, Biblioteca Universale Laterza, Bari, 1990, pag. 20-21.

10. Il Gruppo 7 è formato da Giuseppe Terragni, Luigi Figini, Gino Pollini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Carlo Enrico Rava e Ubaldo Castagnola, sostituito l'anno seguente da Adalberto Libera.

11. Giuseppe Terragni, "Discorso ai Comaschi", in l'Am-brosiano dell'1 marzo 1940, (ripubblicato in Enrico Mantero, Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano, Edizioni Dedalo, 1983, pag.51)

12. Il Gruppo Toscano, vincitore del concorso per la Stazione di Firenze del 1933, era formato da: Giovanni Michelucci, Pier Niccolò Bardi, Nello Baroni, Italo Gamberini, Sarre Guarnieri, Leonardo Lusanna.



Ma episodi veramente significativi, come La Casa del Fascio a Como di Terragni (1928-1936) (fig. 12-13), o la Stazione di Firenze di Santa Maria Novella (fig. 14) progettata da Giovanni Michelucci (1932-1935) insieme al Gruppo Toscano¹², solo per citare i più noti, in cui il linguaggio moderno si affermava nelle città italiane accanto all'antico, erano solo una esigua minoranza rispetto ai tanti interventi classicisti che tentavano di tradurre nella monumentalità di ispirazione romana il presunto imbattibile potere del regime.

E' significativo a tale proposito l'articolo scritto da Edoardo Persico nel 1934 per Casabella e censurato, *«Ci siamo seduti»*, in cui uno dei più importanti intellettuali dell'epoca denunciava i tentativi dei tradizionalisti di fermare l'avanzare dell'architettura moderna in Italia, obbligando i suoi sostenitori a *«tacere, sedersi e aspettare»*:

«Ogetti, ai Littoriali di Firenze, ha lodato la facciata che i pittori Gatteschi e Tempestini e l'ingegnere Piziolo hanno «immaginata per il vecchio edificio del Parterre» [...] L'elogio, in occasione dei Littoriali, era d'obbligo. Noi non abbiamo nulla da replicare, altrimenti dovremmo essere, qui, con la penna in mano ad ogni inaugurazione di monumento, fondazione di edificio pubblico, scorrimento di lapide. Ma niente obbligava Ogetti a questa aggiunta alla derrata: «Chi aveva dichiarato che proprio noi Italiani dovevamo per sempre rinunciare ad archi e colonne? In certe polemiche la vera saggezza sarebbe tacere, sedersi e aspettare.» La facciata di Gatteschi, Tempestini, e Piziolo non prova proprio nulla, nemmeno in favore degli archi e delle colonne; è soltanto una «immaginazione» da pasticciare che in un giorno di festa nazionale componga in croccante un quissimile della facciata della mostra della Rivoluzione. Ogetti non poteva dir questo; ma sostenere che la vera saggezza stia nel «tacere, sedersi e aspettare» è cosa a cui non deve credere nemmeno lui. Chi, più di lui, non s'è dato da fare durante la polemica per un'architettura moderna in Italia? Ogetti non è il più saggio di quanti scrivono di cose d'arte? Ed allora, perché ci consiglia di star buoni? La polemica si ridurrebbe, così, al duello di Ferravilla, che non poteva uccidere l'avversario se il malcapitato non stesse fermo. Dunque, non tacciamo, non ci sediamo: perché a furia di «vera saggezza» e di belle maniere c'è caso che tutti i Gatteschi, i Tempestini, i Piziolo d'Italia si mettano a fabbricar croccanti ed a piantarceli sotto gli occhi dovunque si vada. E Ogetti a consigliare di stare a vedere questa «novità nostra». E' un bel pò che queste novità occupano le cronache dei giornali, i discorsi dei personaggi ufficiali, e perfino le conferenze della radio, dove ieri Marinetti faceva l'elogio di Mazzoni architetto futurista. Ogetti avrebbe potuto dire con maggior ragione: abbiamo taciuto, e perciò ci siamo seduti. In quanto all'aspettare, non c'è da attendersi nulla di buono: lo sappiamo noi che compiliamo una rivista di architettura. Per una villetta progettata da un disperato architetto moderno, sono cento i palazzi cinquecenteschi, le torri medievali, le stazioni liberty che ci piovono sul tavolo. Ci siamo seduti: siamo gli uomini più saggi d'Europa, e soltanto i tedeschi possono gareggiare con gli architetti italiani.

Da quando tutti i polemisti della prima ora hanno abbandonato il campo, e quelli della seconda si son dati a ripetere con implacabile monotonia quattro imparaticci da Le Corbusier o da Taut, noi ci siamo veramente seduti. Le novità nostre» imperversano, e il «Novocomum» di Terragni, o lo stadio di Nervi a Firenze sono eccezioni. [...] Ci siamo seduti. Anzi, per dirla francamente, si sono seduti: perché noi non taceremo mai. Seduti, ci parrebbe di essere all'Accademia, e siamo invece nella vita, nella polemica, che significa parlar forte, muoversi, provvedere. Senza attendere nessuna conferma, perché tutte le cose d'Italia potrebbero somigliare domani alla facciata di Firenze, e noi avremmo sempre ragione. Oggi, di fronte a Fahrenkamp, è Gropius che ha ragione.»¹³

Possiamo esemplificare queste due opposte posizioni che caratterizzavano il primo Ventennio fascista in Italia, il classicismo monumentale da una parte e la modernità dall'altra, attraverso due interventi, entrambi promossi dal regime negli stessi anni e nella stessa città di Roma, in particolare nell'area storica dei Fori Imperiali.

Il primo era un'operazione che rientrava nell'ambito di un generale riassetto urbanistico della capitale e che comportò la cancellazione di ampie porzioni del tessuto storico, giustificata da un'enfasi propagandistica volta a celebrare il potere politico. Tra questi brani del tessuto, non solo romano, vi era l'area dei Fori Imperiali, divisa in due parti dal tracciamento di via dell'Impero, un asse urbano largo 30 metri che collega il Colosseo al Vittoriale (fig. 15-16), aperto al pubblico il 21 aprile del 1933.

Se la modalità di intervento ricordava il Plan Voisin, per l'analogo risultato di sventramento e sostituzione del tessuto storico e il ricercato isolamento dei monumenti in seguito a demolizioni a tappeto dell'edilizia minore¹⁴, lo spirito dell'operazione era molto diverso. Non era la morte della storia che queste operazioni volevano rappresentare, come faceva Le Corbusier definendo i parchi verdi in cui sorgevano i grattacieli a croce come «*cimiteri tenuti con estrema cura*». Gli sventramenti pianificati da Mussolini non puntavano a scardinare il sistema linguistico e urbano per un suo rinnovamento, che doveva per forza di cose passare attraverso l'annullamento del passato. Anzi, alle operazioni di demolizione seguivano nuove costruzioni il cui monumentalismo del regime si esprimeva attraverso il classicismo, utilizzando quindi la storia con il criterio dell'«immaginazione da pasticciare» che criticava Persico.

Il secondo caso riguarda, invece, un'importante occasione di espressione per i giovani architetti razionalisti, che si battevano per l'affermazione dell'identità della nuova architettura: il concorso per il Palazzo del Littorio e della Mostra della Rivoluzione, da costruire lungo il nuovo asse stradale nell'area triangolare

13. Edoardo Persico, «*Ci siamo seduti*», maggio 1934, articolo scritto per Casabella e non pubblicato, in Leonardo Benevolo, *L'architettura nell'Italia contemporanea*, Editori Laterza, Bari, 1998, pag. 91.

14. Si ricorda il caso di Piazza Augusto Imperatore a Roma, che verrà approfondito in seguito.

Nella pag. precedente:

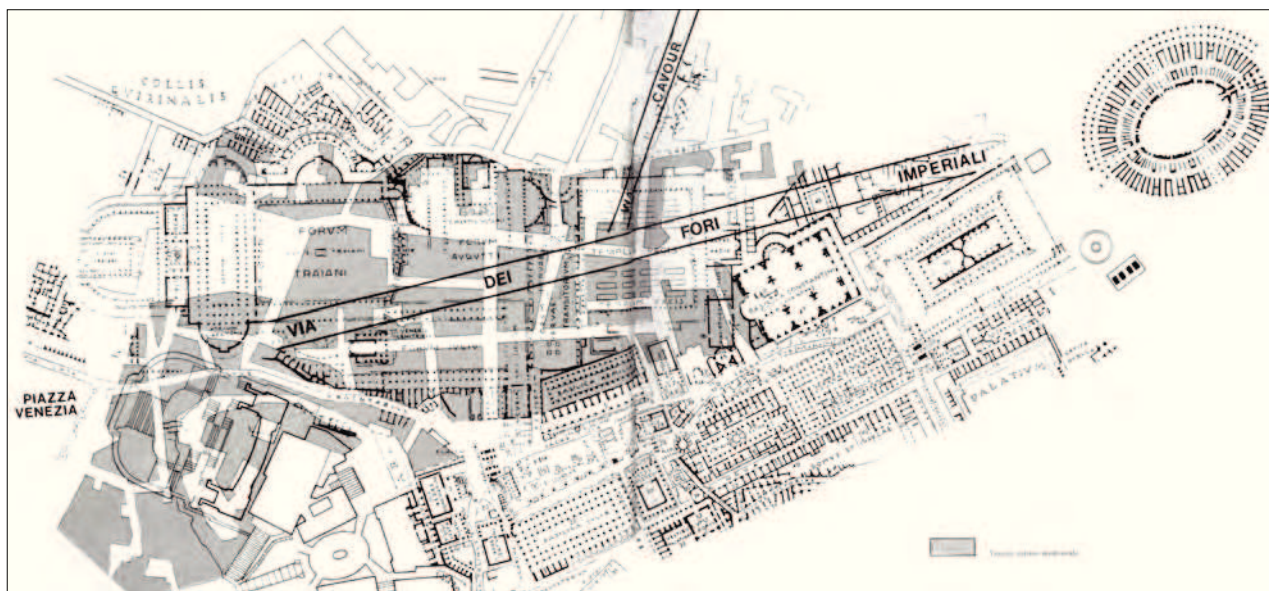
Fig. 12. Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, Como, 1928-1936, vista del prospetto principale.

Fig. 13. Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, Como, 1928-1936, vista prospettica dell'insediamento urbano.

Fig. 14. Giovanni Michelucci e il Gruppo Toscano, Stazione di Santa Maria Novella a Firenze, 1932-1935.

Fig. 15. Planimetria dei Fori
romani con gli interventi de-
molitori per l'apertura di via
dell'Impero.

Fig. 16. Via dell'Impero duran-
te le demolizioni.



corrispondente al giardino Silvestri-Rivaldi, compresa tra via dell'Impero, via Cavour, via del Cardello e via del Colosseo, di fronte la Basilica di Massenzio. Le condizioni imposte dal bando, pubblicato il 27 dicembre dello stesso 1933 con la collaborazione del Partito Nazionale Fascista, del Governatorato di Roma e della Regia Accademia d'Italia, comportavano il raccordo con un nuovo edificio in costruzione su via Cavour, al di sopra del portale che segnava il limite della zona monumentale, e l'arretramento di 25 metri su via dell'Impero, per consentire le adunate nelle occasioni ufficiali; era fissata, inoltre, un'altezza massima inferiore alla Basilica di Massenzio.

Il programma prevedeva che gli oltre cento progetti presentati il 31 luglio del 1934, di cui 72 esposti al Palazzo degli Esami di Stato, contenessero: la sede del partito con l'arengario per il Duce, le sale per la Mostra della Rivoluzione, il Sacrario, gli uffici degli enti dipendenti dal partito e le redazioni dei giornali di partito.

A questo concorso parteciparono quasi tutti i principali architetti dell'epoca, ma consideriamo in questa sede solo i progetti dei tre gruppi di avanguardia più affermati: il primo era formato da Giuseppe Terragni, Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Ernesto Vietti, con la collaborazione dei pittori Marcello Nizzoli e Mario Sironi e di Italo Bertolini per la consulenza statica, i quali presentarono due versioni di progetto A e B (fig. 17-20); il secondo comprendeva i milanesi Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers (i BBPR), Luigi Figini, Gino Pollini e

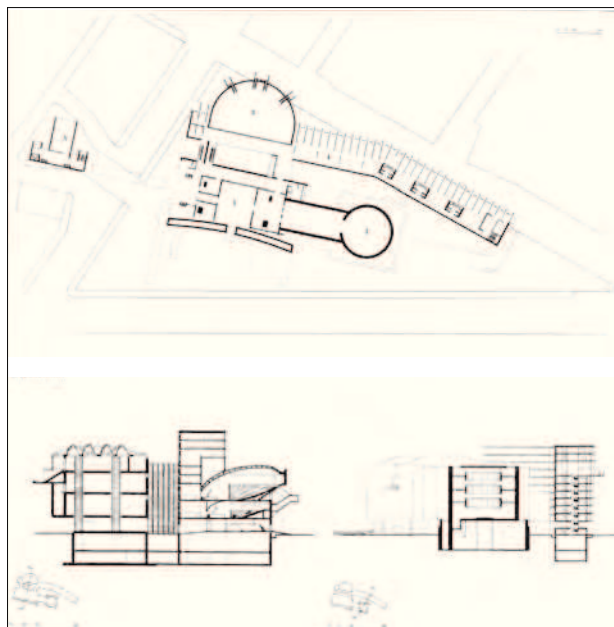


Fig. 17. Giuseppe Terragni, Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Ernesto Vietti, con la collaborazione dei pittori Marcello Nizzoli e Mario Sironi e di Italo Bertolini, Concorso per il Palazzo del Littorio, Roma, 1934, planimetria generale con la pianta del piano terra, versione A.

Fig. 18. Giuseppe Terragni, Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Ernesto Vietti, con la collaborazione dei pittori Marcello Nizzoli e Mario Sironi e di Italo Bertolini, Concorso per il Palazzo del Littorio, Roma, 1934, pianta del piano terra e sezioni, versione A.

Fig. 19. Giuseppe Terragni, Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Ernesto Vietti, con la collaborazione dei pittori Marcello Nizzoli e Mario Sironi e di Italo Bertolini, Concorso per il Palazzo del Littorio, Roma, 1934, planimetria generale con la pianta del piano terra, versione B.



Fig. 20. Giuseppe Terragni, Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Ernesto Vietti, con la collaborazione dei pittori Marcello Nizzoli e Mario Sironi e di Italo Bertolini, Concorso per il Palazzo del Littorio, Roma, 1934, pianta del piano terra e sezioni, versione B

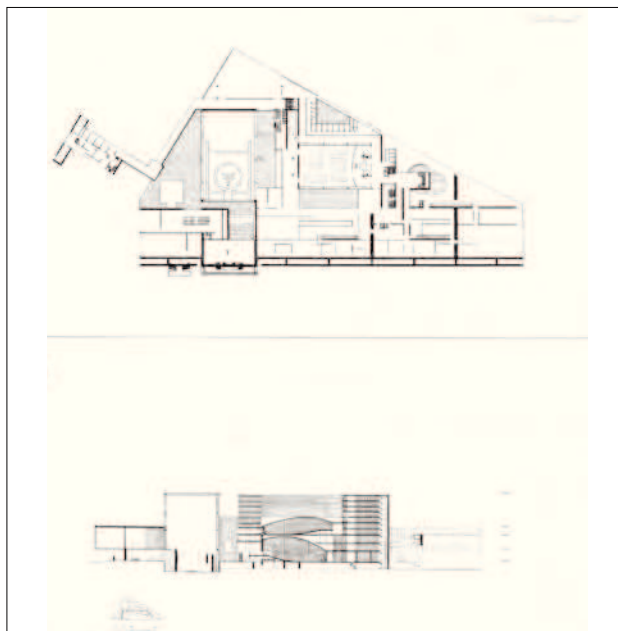
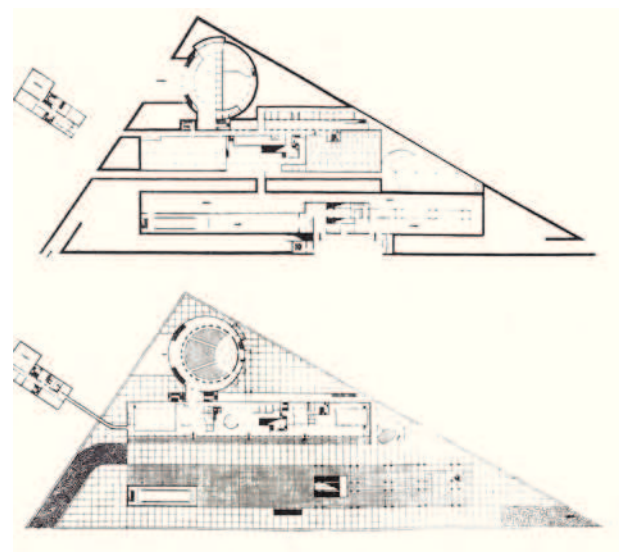


Fig. 21. Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers, Luigi Figini, Gino Pollini, Arturo Danusso, Concorso per il Palazzo del Littorio, Roma, 1934, vista prospettica dall'alto.



Fig. 22. Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers, Luigi Figini, Gino Pollini, Arturo Danusso, Concorso per il Palazzo del Littorio, Roma, 1934, pianta del piano terra e del livello della piazza..



l'ing. Arturo Danusso (fig. 21-23) e il terzo era, infine, composto da Mario Ridolfi, Vittorio Cafiero, Ernesto La Padula ed Ettore Rossi (fig. 24-26).

Giuseppe Pagano rinunciò a elaborare il proprio progetto, perché contrario alla scelta dell'area, la cui posizione avrebbe comportato una inevitabile rivalità nei confronti dei monumenti dell'antica Roma.

Quello che accumulava questi tre progetti era l'uso di un linguaggio dichiaratamente moderno, che non concedeva nessuna deroga alle imitazioni dell'antico da parte dei tradizionalisti. La difficile forma del lotto era risolta mediante un'articolazione di volumi distinti, ognuno identificabile con una delle funzioni richieste. Ne risultava un accostamento volumetrico di oggetti, che seguivano le direttrici del lotto, si curvavano come nel caso del progetto di Ridolfi, o ruotavano alla ricerca di nuove relazioni con i monumenti vicini.

Solo il gruppo di Terragni fu tra i 14 selezionati per il concorso di secondo grado del 1937, nel quale si assegnò una nuova area trapezoidale compresa tra il viale Aventino, piazza Raudusculana (oggi piazza Albania) e viale di Porta San Paolo (oggi viale Piramide Cestia) (fig. 27-31).

Il progetto vincitore del concorso, del gruppo di Arnaldo Foschini, Enrico Del Debbio e Vittorio Morpurgo, era molto lontano dalla conquistata modernità dei nostri maestri. Esso era un parallelepipedo di grandi dimensioni, scandito dal ritmo delle aperture disposte su tre fasce, delle quali la prima coincideva con la parte basamentale bugnata. Dagli anni '60 è stato utilizzato come sede del Ministero per gli Esteri.

Nel dopoguerra, quella che potremmo definire la "stagione d'oro" della prima modernità in Italia, ossia il periodo il cui il Movimento Moderno era accolto nell'architettura italiana, integrandosi, come abbiamo visto, all'attenzione per il contesto e le preesistenze storiche, sembrava esaurirsi.

Le possibilità di intervento così eccezionali all'interno dei tessuti storici si facevano, infatti, sempre più rare. I numerosi sventramenti compiuti dal regime e la conseguente perdita dell'integrità urbana e architettonica di parti del tessuto antico in molte città italiane, suggerivano invece una sempre maggiore attenzione verso i centri storici, con un progressivo crescente riguardo anche per il tessuto minore all'interno del quale emergono i monumenti. Ma tutto questo, se da un lato era un tentativo di preservare i tessuti antichi da ulteriori manomissioni non controllate, comportava una progressiva chiusura in sé stesse di queste parti della città, che si configuravano sempre più come realtà urbane congelate nella propria storia, facendo sì che lo slancio iniziale dell'architettura italiana della prima modernità andasse scemando, anche in seguito alla perdita durante la guerra delle sue figure di spicco, quali Terragni, Persico e Pagano.

Scrivo a tale proposito Leonardo Benevolo:

«Estromessi in pratica dalla progettazione in scala urbana, i migliori architetti italiani sono confinati nella

Fig. 23. Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers, Luigi Figini, Gino Pollini, Arturo Danusso, Concorso per il Palazzo del Littorio, Roma, 1934, viste del modello.

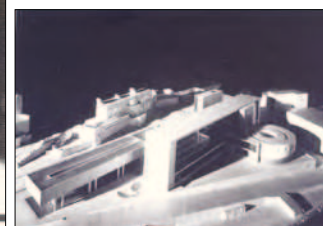
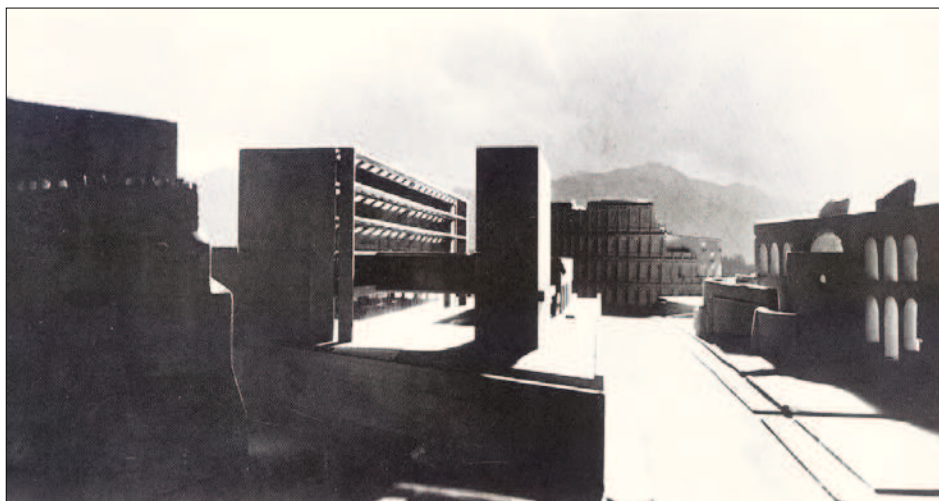
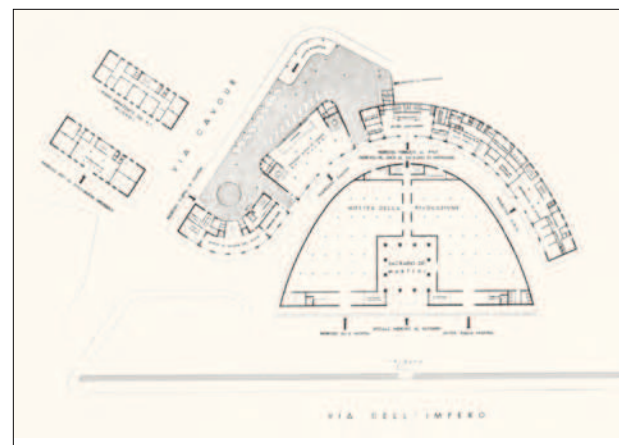


Fig. 24. Mario Ridolfi, Vittorio Cafiero, Ernesto La Padula, Ettore Rossi, Concorso per il Palazzo del Littorio, Roma, 1934, vista del modello.



Fig. 25. Mario Ridolfi, Vittorio Cafiero, Ernesto La Padula, Ettore Rossi, Concorso per il Palazzo del Littorio, Roma, 1934, pianta piano terra..



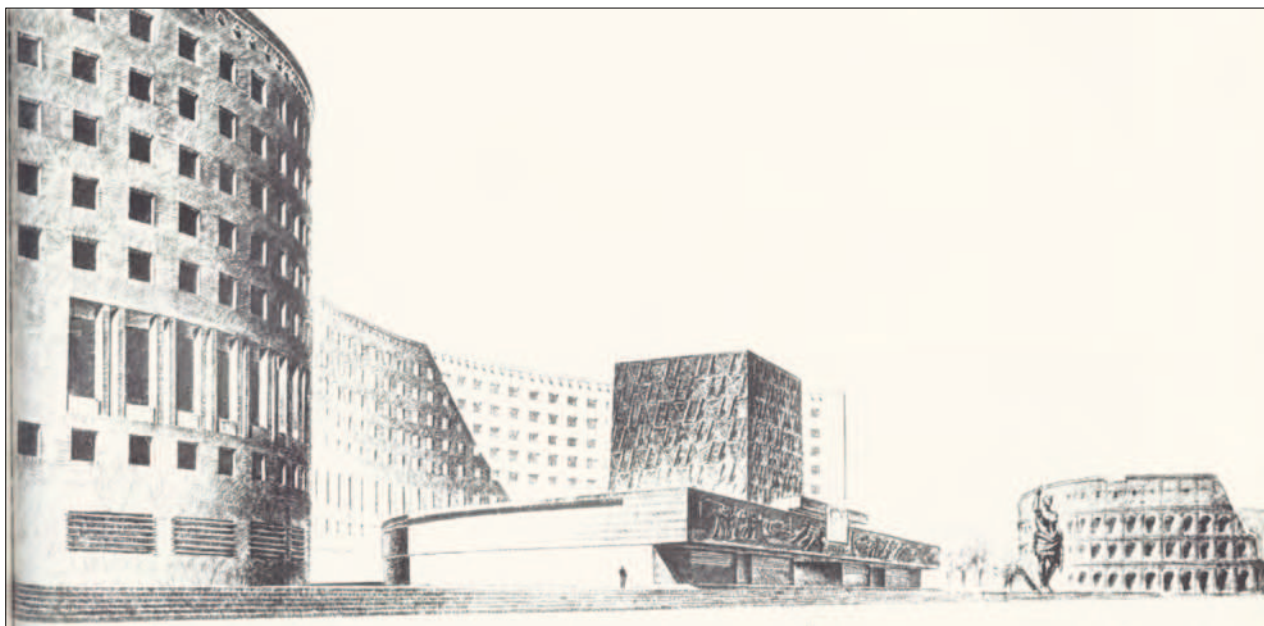


Fig. 26. Mario Ridolfi, Vittorio Cafiero, Ernesto La Padula, Ettore Rossi, Concorso per il Palazzo del Littorio, Roma, 1934, vista prospettica da via dell'Impero.

Fig. 27. Giuseppe Terragni, Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Ernesto Vietti, con la collaborazione dei pittori Marcello Nizzoli e Mario Sironi e di Italo Bertolini, Concorso di II grado per il Palazzo del Littorio, Roma, 1937, planimetria generale con la pianta del piano terra.



Fig. 28. Giuseppe Terragni, Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Ernesto Vietti, con la collaborazione dei pittori Marcello Nizzoli e Mario Sironi e di Italo Bertolini, Concorso di II grado per il Palazzo del Littorio, Roma, 1937, piante e sezione.

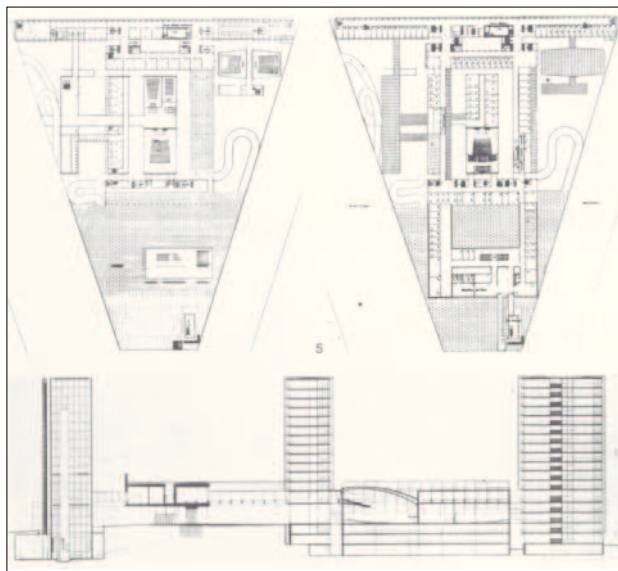


Fig. 29. Giuseppe Terragni, Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Ernesto Vietti, con la collaborazione dei pittori Marcello Nizzoli e Mario Sironi e di Italo Bertolini, Concorso di II grado per il Palazzo del Littorio, Roma, 1937, vista del modello.

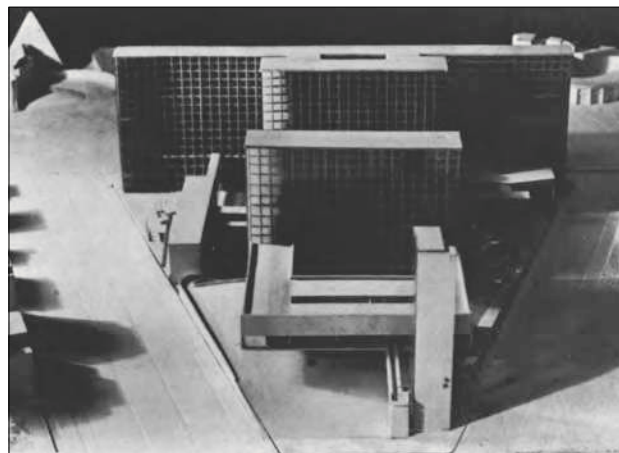


Fig. 30. Giuseppe Terragni, Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Ernesto Vietti, con la collaborazione dei pittori Marcello Nizzoli e Mario Sironi e di Italo Bertolini, Concorso di II grado per il Palazzo del Littorio, Roma, 1937, vista del modello.

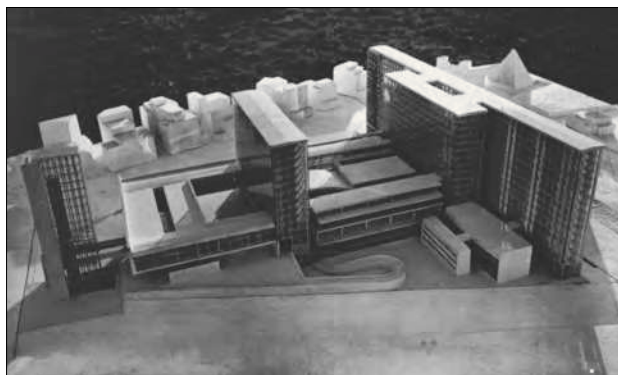
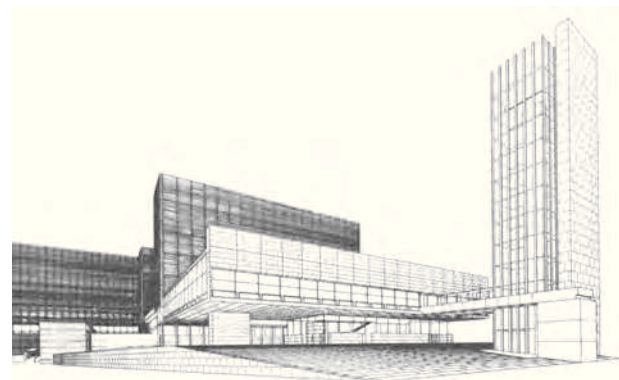


Fig. 31. Giuseppe Terragni, Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Ernesto Vietti, con la collaborazione dei pittori Marcello Nizzoli e Mario Sironi e di Italo Bertolini, Concorso di II grado per il Palazzo del Littorio, Roma, 1937, vista prospettica.



scala edilizia, e offrono le migliori prove nell'eccezione, anziché nella regola. Michelucci, Albini, Gardella, i BBPR, disegnano con la mano sinistra piani urbanistici e quartieri, e intanto realizzano raffinati pezzi unici: la Cassa di Risparmio di Firenze, il Tesoro di S. Lorenzo a Genova, la Torre Velasca a Milano. Nizzoli, Albini, i Castiglioni e altri progettisti specializzati rinnovano in molti campi il disegno degli oggetti industriali. Questi risultati catturano l'attenzione pubblica in Italia e all'estero ma ribadiscono il campo, limitato e marginale, che l'architettura italiana occupa da troppo tempo.»¹⁵

A tale proposito, Paolo Portoghesi ricorda negli anni '80 un episodio significativo per comprendere il clima dell'epoca: la pubblicazione di un'accusa, da parte di Reyner Banham nel 1957, nei confronti dell'architettura italiana, per avere abbandonato i canoni linguistici del Movimento Moderno, nonostante lo slancio dimostrato durante gli anni del regime:

«L'esperienza deviante più esplicita rispetto alla ortodossia moderna viene imprevedibilmente dalla cultura italiana. I suoi precedenti storici avevano posto, alla fine degli anni Quaranta, l'architettura italiana al centro dell'attenzione critica. Si riteneva che l'Italia, finalmente liberata dal fascismo che aveva fortemente condizionato lo sviluppo del movimento razionalista, sponsorizzandolo in un primo tempo e poi costringendolo al compromesso e alla resa, sarebbe diventato il luogo di cultura ideale per un ordinato, obbediente sviluppo delle ipotesi più generali del Movimento Moderno europeo. [...]

La delusione sarebbe stata poi più cocente dei primitivi entusiasmi e lo dimostra il violento anatema scagliato da Reyner Banham nel 1957 proprio da «Architectural Review» in cui si parla esplicitamente di «ritirata dell'Italia dal fronte del Movimento Moderno» e di «regressione infantile» della cultura architettonica italiana. L'attacco costituisce probabilmente un unicum dal punto di vista storico ed esprime perfettamente il clima intollerante e dogmatico della critica militante del Movimento Moderno. La condanna, espressa con la durezza di un tribunale dell'Inquisizione, investe l'indirizzo culturale di un intero paese sulla base di una unica colpa: quella di essersi allontanato dalla verità rilevata dalla tradizione moderna.»¹⁶

Se la “verità della tradizione moderna” è, come sostiene Banham, «l'architettura bianca degli anni Trenta»¹⁷, ovviamente i “raffinati pezzi unici” che Benevolo riconosce come le migliori architetture di quegli anni, una tra tutte la Torre Velasca costruita dai BBPR tra il 1956 e il 1958 in un'area centrale di Milano distrutta dai bombardamenti bellici (fig. 32), non poteva che apparire un indecoroso ritorno al neoliberty.

Ancora Portoghesi chiarisce l'originale metodo con cui la seconda generazione di architetti del Razionalismo italiano ha saputo costruire un proprio linguaggio architettonico che coniuga la modernità alla ricerca di un

15. Leonardo Benevolo, *L'architettura nell'Italia contemporanea*, op. cit., pag. 172.

16. Paolo Portoghesi, *Dopo l'architettura moderna*, Editori Laterza, Bari, 1980, pag. 69-70.

17. Reyner Banham, “Neoliberty. La ritirata italiana dall'architettura moderna”, in *Architectural Review*, n° 125, aprile 1959, pag. 230-235, ripubblicato in Marco Biraghi (a cura di), Reyner Banham. *Architettura della seconda età della macchina*. Scritti 1955-1988, Electa, Milano, 2004, pag. 59.



Fig. 32. BBPR, Torre Velasca, Milano, 1956-1958, in <http://picasaweb.google.com/>

dialogo contestuale con l'ambiente e la storia del luogo:

«[...] la diffidenza con cui il ricorso alla memoria nel senso proposto da Ridolfi, da Gardella, da Albini veniva visto dagli accademici, interpretato quasi come un ritardo e una rivincita da parte di allievi riottosi. [...] A chi aveva per anni praticato un rapporto con la storia di tipo meccanico e riduttivo, basato sulla semplificazione e «stilizzazione» di modelli di derivazione ottocentesca, il ricorso alla memoria, fatto di allusioni sottili, intessute in «filigrana», mirando a risvegliare etimi e strutture familiari nell'ambito della memoria collettiva, appariva, come dieci anni prima, un intellettualismo incomprensibile.

[...] Nel ricercare radici nella storia e nell'ambiente gli architetti più sensibili affermavano invece il loro dissenso dalla strada obbligata di un ormai gratuito e improduttivo trionfo della ortodossia modernista.

[...] La contestualizzazione, e quindi la ricerca di un dialogo tra diversi e di una consonanza-dissonanza con l'ambiente, tende subito a dilatarsi in un recupero della presenza «storica», al di là dell'occasione di avvicinamento materiale tra architettura nuova e ambiente antico.»¹⁸

Purtroppo, però, questi episodi di grande interesse architettonico, restavano soltanto una minima parte rispetto alla quantità di edilizia prodotta nel clima della ricostruzione postbellica. Questo problema della ricostruzione trovava di fatto l'Italia impreparata: si percepiva l'importanza della conservazione del tessuto storico nella sua integrità, ma ancora le maggiori attenzioni erano rivolte alle emergenze monumentali, mentre il tessuto antico minore era spesso sacrificato a fini speculativi, e, nonostante le battaglie sull'argomento portate avanti fin dai decenni precedenti dai razionalisti, si dibatteva ancora sulla possibilità di riedificare in "stile", ossia produrre dei falsi storici che si mimetizzassero con l'ambiente, piuttosto che dichiarare il nuovo attraverso il linguaggio moderno.

E' di nuovo Leonardo Benevolo a fornire un'interessante descrizione della situazione italiana a quest'epoca:

«L'esperienza del dopoguerra mette alla prova, in questo campo, le tesi problematiche del dibattito precedente alla guerra: da un lato il criterio innovativo dell'autenticità, spinto fino a condannare la ricostruzione dei monumenti crollati; dall'altro le distinzioni tradizionali fra il monumento e l'ambiente, e fra l'apparenza visiva e la struttura interna.

Bottai aveva definito il ripristino «atto immorale» e il punto 8 dell'Istruzione vietava, «per ragioni di dignità storica e di chiarezza artistica», la costruzione di edifici in stile, anche nelle zone prive di interesse monumentale e artistico. Questa norma controversa - invocata da Argan, Pagano e Agnoldomenico Pica per far posto all'architettura moderna, criticata da Giovannoni e Piacentini per difendere la pratica della progettazione in

stile - non è mai stata tradotta in legge, ma è ancora sostenuta da Ranuccio Bianchi Bandinelli, che dal 1945 al 1947 ricopre la carica di direttore delle Antichità e Belle Arti. Nel dibattito di quegli anni si scontrano molte posizioni singolari e inconciliabili [...]. Ma ormai è tramontata l'idea di un indirizzo ufficiale dello Stato nella progettazione; e mentre per le pitture e le sculture l'Istituto centrale diretto da Brandi assicura il mantenimento di una linea rigorosa, per le architetture, sotto la direzione accomodante di Guglielmo De Angelis d'Ossat, le soprintendenze seguono «con elasticità» (come raccomanda Barbacci), e talvolta oltrepassano, le norme della «Carta» del 1931. Per alcuni monumenti distrutti (l'abbazia di Montecassino, il ponte di S. Trinità a Firenze) si segue il criterio della ricostruzione integrale; per altri pericolanti si pratica il consolidamento strutturale con ogni metodo più moderno, purché risulti invisibile dall'esterno (Ponte Vecchio, l'Arena di Verona, S. Marco a Venezia); per gli edifici rimaneggiati in varie epoche si accetta sia la conservazione integrale, sia la «pulizia stilistica» già censurata nel 1931. Infine, per gli interventi di ricostruzione nelle città antiche - che in quest'epoca sono sempre pensati come nuovi edifici, senza riferimento agli assetti precedenti - i costruttori fanno proprio il criterio «morale» della libera scelta stilistica, propizio all'aumento speculativo dei volumi; così si realizzano i tanti edifici modernizzati che ingombrano i centri delle città italiane: i nuovi corpi di fabbrica dell'albergo Bauer e dell'albergo Danieli a Venezia, il palazzo di piazza Caricamento a Genova, il grattacielo di Napoli.

[...] Resta insuperabile il salto tra i monumenti e il resto dell'edilizia storica, e il criterio ambiguo dei «valori ambientali» non serve a difendere l'integrità degli organismi urbani. In questo periodo i centri storici italiani subiscono le più gravi manomissioni, e si formano le disastrose periferie che oggi non sappiamo come correggere.»¹⁹

Verso la seconda modernità:

Albini e Piano a confronto sul tema della macchina urbana

La svolta sul tema dell'intervento nella città antica si verificava tra gli anni '60 e '70, quando si delineava finalmente la città come organismo unitario, di cui i centri storici ne rappresentavano la parte più antica.

L'esigenza di conoscere i centri storici per preservarli e ricollegarli alle dinamiche urbane generali della città, cercando di ristabilire una relazione con la storia che accogliesse le istanze linguistiche del Movimento Moderno, diventava oggetto di studio per numerose figure, che emergevano come protagoniste di quella che potremmo definire la seconda fase della Modernità in Italia. Il contributo di questi architetti al dibattito sui centri storici comprendeva, oltre a diversi casi di architetture costruite, anche un apporto teorico dato dalle

19. Leonardo Benevolo, *L'architettura nell'Italia contemporanea*, op. cit., pagg. 159-160

20. Gianfranco Caniggia, Gian Luigi Maffei, *Lettura dell'edilizia di base*, Marsilio Editore, Venezia, 1995, pag. 121-122.

21. Documento prodotto a conclusione del Congresso di Gubbio, di cui ci si occuperà nel successivo capitolo.

22. Aldo Rossi, in *"Architettura"*, Quaderno n° 13, 2 luglio 1972 - 30 ottobre 1972, pubblicato in Francesco Dal Co, (a cura di), Aldo Rossi. I quaderni azzurri 1968-1992, Electa, Venezia, 1999.

23. Aldo Rossi, 2 giugno 1975, in *"Architettura"*, Quaderno n° 18, 8 gennaio 1975 - 12 giugno 1975, pubblicato in Francesco Dal Co, op. cit.

loro produzioni scritte sull'argomento in questione.

Particolarmente interessanti sono stati gli studi condotti da Gianfranco Caniggia e Gian Luigi Maffei, sulla scia delle indagini operate da Muratori sui tessuti di Venezia e Roma, in merito all'attenzione per l'edilizia di base costituente il tessuto della città antica:

*«Queste considerazioni portano a un ribaltamento di ciò che è architettura: l'attenzione attribuita per il passato all'"emergenza", al "monumento", all'opera d'autore, personalizzata, va tramutata in un'attenta valutazione dell'"edilizia di base", dalla quale "emerge" l'edificio specialistico solo in quanto filiazione, derivazione.»*²⁰

Questo principio, sancito nel 1960 dalla Carta di Gubbio²¹, diventa il filo conduttore che accumuna le ricerche degli architetti dell'epoca sulla città antica e sul rapporto del presente con la storia.

A tale proposito, Aldo Rossi, attraverso il suo testo del 1966 *"L'architettura della città"*, elaborava una teoria urbana che vedeva la città come l'esito di un lungo processo di stratificazione storica, all'interno del quale era possibile individuare delle tracce del passato, che persistono in quanto elementi permanenti del tessuto, come sono ad esempio i monumenti *«punti fissi della dinamica urbana»*.

Nella raccolta di riflessioni contenuta nei Quaderni Azzurri, egli precisava lo spirito che aveva dato vita a questa ricerca:

*«L'architettura consiste principalmente in un raffronto con la città. Ho intitolato la mia ricerca principale - L'architettura della città – perché credo che senza una comprensione e un interesse dei problemi urbani non sia possibile la formazione dell'architetto.»*²²

La struttura della città, secondo Rossi, era articolata in parti, per cui la questione del centro storico, in quanto parte di un unico organismo urbano, andava affrontata nell'ambito di una riflessione complessiva sulla città:

*«Il problema dei centri storici è sempre più irrisolvibile senza un discorso generale sulla città e l'architettura.»*²³

L'architettura ritrovava, quindi, nuovamente il suo rapporto con la storia, ma, come auspicato già dai maestri degli anni Trenta, non era una relazione di subordinazione che produceva imitazioni dell'antico, ma era un costruttivo atteggiamento di continuità, che proseguiva la stratificazione del tempo e della memoria attraverso

il contributo, in continua trasformazione, del presente:

«La forma della città è sempre la forma di un tempo della città. Nel corso stesso della vita di un uomo la città muta volto attorno a lui.»²⁴

Secondo Rossi la struttura stessa della città manifestava concretamente la propria storia attraverso la sua stratificazione leggibile tuttora. La sua architettura, invece, esprimeva la ricerca della storia attraverso il ricorso alle forme archetipe dei volumi puri corbusiani (fig. 33). La relazione con la città è espressa, quindi, attraverso l'allusione all'eternità della memoria classica, evocata dal rimando di questi volumi alle forme della classicità, quali la colonna o il timpano.

Superato ormai il perentorio rifiuto della storia da parte del Movimento Moderno, si discuteva anche sulla sua possibilità di insegnamento, non più però come un sistema bloccato da cui attingerne le forme già consolidate, ma come uno strumento utile alla progettazione per appropriarsi pienamente di determinati luoghi.

Nello stesso 1966 anche Vittorio Gregotti pubblicava un importante testo, *“Il territorio dell'architettura”*, in cui così si esprimeva sul rapporto delle scuole di architettura con la storia:

«Molto si è dibattuto sul come insegnare (addirittura alcuni se insegnare) la storia nelle facoltà di architettura, se essa debba essere istituzionale o per modelli metodologici, ai primi o agli ultimi anni, molto ampia o ristretta, e se il problema dell'insegnamento della storia non sia quello della storicità di ogni insegnamento. Io credo che l'ombra dell'imitazione stilistica contro cui ha dovuto lottare la generazione dei maestri dell'architettura moderna ha spesso pesato negativamente su questo punto. Inoltre la interpretazione storicistica dei fenomeni, al di là dei suoi grandi meriti, ha finito per presentare tutta la storia come giustificazione di sé, un'immensa tautologia che può trasformarsi in una forma di paralisi delle capacità di decisione, di scelta di una propria tradizione in funzione della nostra azione futura.»²⁵

E sul rapporto del progetto contemporaneo con la storia:

«Questo compito in cui storia e progettazione si confondono potrebbe venir definito come la ricerca dell'essenza dell'architettura. Ricerca che non culmina però mai con la scoperta dell'in-sè dell'oggetto, ma nella constatazione del suo essere (per noi) in trasformazione verso una direzione. In un certo senso tale essenza è riscopribile concependo la storia stessa come progetto.»²⁶

24. Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Città Studi Edizione, Torino, 1966, pag. 60.

25. Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli Economica, Milano, 1966, pag. 119.

26. Vittorio Gregotti, op. cit., pag. 137.



Fig. 33 Le Corbusier, volumi puri

27. Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura. Scritti scelti*, vol. I, Marsilio Editori, Venezia, 1967 (II edizione, Umberto Allemandi & C., Torino, 1998), pag. 143.

28. Antonio Monestiroli, *L'architettura della realtà*, Città Studi Edizioni, Milano, 1979 (edizione di Umberto Allemandi & C., Torino, 1999), pag. 45.

La questione dell'intervento in centro storico diveniva sempre più rilevante, alla luce del riscoperto interesse per i valori della memoria. Tra gli architetti più attenti a questo tema, Giorgio Grassi scriveva nel 1967 un altro dei testi chiave del periodo, *“La costruzione logica dell'architettura”*, in cui ritornava ancora una volta la volontà di trovare un relazione con la città del passato:

*«Assumere come riferimento la “città di pietra” significa assumerne i principi e i motivi stessi, quindi anzitutto la lunga esperienza. Significa indagarne le successive modificazioni e significa anche risalire a quella sua forma che ci sembra più definita, quella che ci appare come più comprensibile e più chiara nella sua motivazione.»*²⁷

Pochi anni dopo, nel 1979, in *“L'architettura della realtà”*, anche Antonio Monestiroli sottolineava l'importanza di innescare una continuità tra il progetto contemporaneo e la storia dell'architettura:

«Ogni architettura lega la sua ragione presente alla sua ragione passata e testimonia quell'avvenimento generale che è appunto la storia. [...]»

*Questo, a mio parere, è anche il punto della discussione sul quale la cultura architettonica in questi anni ha dato il suo maggior contributo, almeno per quella parte di essa che ha posto l'analisi sistematica della storia come fondamento di ogni elaborazione successiva (mi riferisco al lavoro di Aldo Rossi e alla scuola veneziana). Questa impostazione teorica mette in evidenza come il rapporto che si deve instaurare fra progetto e storia dell'architettura è tale da escludere che il progetto si costruisca ricominciando ogni volta da capo.»*²⁸

Un evento importante nelle vicende architettoniche italiane dell'epoca è stato, infine, l'allestimento della mostra *“La presenza del passato”* alla Biennale di Architettura di Venezia del 1980, curata da Paolo Portoghesi. Le Corderie dell'Arsenale si aprivano per la prima volta al pubblico per ospitare *“La strada novissima”* in cui venti facciate, progettate da altrettanti architetti, si affacciavano come quinte teatrali ricreando una strada urbana. Al di là dei significati attribuiti all'esposizione in relazione all'affermazione del Postmoderno e non entrando nel merito delle singole installazioni, ci sembra interessante sottolineare che dedicare la Biennale a questo tema, faceva sì che la volontà di riappropriarsi della storia, finora manifestata per lo più dagli architetti italiani, acquistasse finalmente una dimensione e una rilevanza internazionale.

Questa seconda stagione della Modernità italiana conferma quindi una rinnovata attenzione verso il valore della storia e del dialogo contestuale. Ma l'elaborazione di futuriste visioni di macchine urbane, quali ad

esempio quelle progettate dagli Archigram negli anni '60, segnalano una riduzione, non solo in ambito italiano, dell'interesse per le relazioni con il contesto e le preesistenze, di fronte ad una più evidente necessità di apparire e comunicare.

L'architettura di questo periodo tende infatti a presentare sé stessa come uno strumento di comunicazione, un veicolo di trasmissione espressiva che, ai temi strettamente linguistici affrontati nella fase fondativa della Modernità, sostituisce adesso questioni esterne a sé, come quella del rapporto con la storia, legato alla crescente sensibilità verso la questione dei centri storici, o la metafora del funzionamento della macchina.

E' significativo a tale proposito operare un confronto tra due architetture, che esemplificano due opposti atteggiamenti nell'affrontare il problema dell'inserimento nel centro storico di due città particolarmente complesse, quali Roma e Parigi.

La prima è l'edificio romano per i grandi magazzini "La Rinascente", costruito da Franco Albini e Franca Helg tra il 1957 e il 1961. Esso esemplifica la ricerca dei maestri italiani del dialogo contestuale con il luogo e la sua memoria, anche se interpretato in maniera del tutto originale, collocandosi quindi in continuità alla prima modernità.

L'altra è il Beaubourg, il Centro Nazionale di Arte e Cultura George Pompidou, realizzato da Renzo Piano e Richard Rogers, vincitori di un concorso internazionale del 1971. L'edificio parigino è un'opera emblematica di questo periodo perché, attraverso la figurazione dell'archetipo della macchina, si può considerare il punto di svolta tra la prima e la seconda Modernità.

La distinzione più evidente tra queste due fasi che attraversa l'architettura del XX secolo, risiede proprio nel diverso significato attribuito alla macchina, tema già presente nella teoria corbusiana. Se in "Verso un'architettura" negli anni Venti il richiamo di Le Corbusier ai «piroscafi», agli «areoplani» e alle «automobili» ne voleva sottolineare l'efficienza e l'utilità, valori che l'architettura moderna voleva perseguire, la macchina urbana di Piano e Rogers è più un tentativo di apparire, di farsi notare. L'oggetto della questione si sposta quindi dall'essere una macchina, ossia dal proposito dell'architettura moderna di funzionare alla perfezione come una macchina, al voler sembrare una macchina.

Per tale ragione, quindi, la scelta progettuale del Beaubourg nei confronti del tessuto parigino è il contrasto contestuale, la rottura con il passato, alla maniera del Plan Voisin ma alla scala architettonica e con intenti diversi.

Il primo dei due esempi, "La Rinascente" di Albini ed Helg, sorge in piazza Fiume, tra via Salaria e corso Italia, all'esterno delle mura aureliane ma in prossimità del centro storico (fig. 34). L'incarico per l'apertura del

29. Claudia Conforti, Roberto Dullio, "Un'architettura romana di Franco Albini e Franca Helg: "La Rinascente" di piazza Fiume", in *Rassegna* n° 123-124-125. Ricordo di Franco Albini, 2005, pag. 170-171.



Fig. 34. Franco Albini, Franca Helg, La Rinascente, Roma, 1957-1961, veduta aerea di Piazza Fiume.

Fig. 35. Franco Albini, Franca Helg, La Rinascente, Roma, 1957-1961, prospetto su piazza Fiume.



secondo punto vendita romano della catena, dopo quello costruito da Giulio De Angelis in largo Chigi nel 1886, è commissionato dalla famiglia Broletti. L'edificio è un volume compatto, con il lato corto, di 18 metri, affacciato su piazza Fiume (fig. 35) e quello lungo, pari a 50 metri, su via Salaria (fig. 36); al suo interno si articola in una sovrapposizione di open space dedicati alla vendita.

Esso è caratterizzato dal sistema strutturale in acciaio a vista che, come notano Claudia Conforti e Roberto Dullio²⁹, ricorda la struttura in ferro e ghisa dell'edificio di De Angelis e ricalca la tipologia dei magazzini ottocenteschi in ferro e vetro, soddisfacendo anche le esigenze di leggerezza e minimo ingombro.

Il sistema di tamponamento, ad eccezione dei sei pannelli vetrati sul fronte di Piazza Fiume, è costituito da pannelli prefabbricati in graniglia di granito e polvere di marmo rosso, la cui colorazione richiama il laterizio romano (fig. 37). Al loro interno si celano le condutture degli impianti di condizionamento.

Ma la relazione più interessante che Albini ed Helg instaurano con il contesto è soprattutto di natura morfologica: l'edificio costituisce, infatti, la testata di un tessuto ottocentesco, riproponendone la continuità. Fin dalla prima versione di progetto, elaborata tra il 1956 e il 1957, l'edificio è dimensionato secondo i rapporti proporzionali del tipico palazzo borghese romano, il cui tipo edilizio caratterizza l'area di intervento. La stratificazione orizzontale del volume, mediante la marcatura degli otto livelli realizzata da una trave di bordo a C volutamente staccata dai pilastri e il cornicione aggettante, rielabora il motivo



Fig. 36. Franco Albini, Franca Helg, La Rinascente, Roma, 1957-1961, prospetto su via Salaria.

Fig. 37. Franco Albini, Franca Helg, La Rinascente, Roma, 1957-1961, dettaglio angolare.



30. Bruno Zevi, "Centre Beaubourg a Parigi. Frantumato, eroico, ludico, invidiato", in Cronache di architettura, vol. 20, "dal bicentenario americano al Centre Beaubourg", Universale Laterza, Bari, 1978, pag. 89.

dei marcapiani dei prospetti ottocenteschi contigui, ribadendo ancora una volta l'unità del tessuto urbano. La figurazione architettonica risultante, distingue invece nettamente la modernità dell'edificio, la cui presenza è però assonante all'ambiente urbano.

Il Centro Pompidou di Piano e Rogers, inaugurato nel 1977, deve il suo nome al Presidente della Repubblica che decise di creare all'interno del centro storico di Parigi, nel quartiere Beaubourg (fig. 38), un'istituzione culturale dedicata all'arte contemporanea. Esso è un immenso parallelepipedo contraddistinto dalla soluzione architettonica di spostare sull'esterno tutto il sistema di canalizzazione degli impianti e di distribuzione verticale e orizzontale, che tradizionalmente sono contenuti all'interno di un edificio, anzi celati alla vista del pubblico, e di trasformarli in una caratterizzazione formale dei prospetti, evidenziando persino le tubazioni con colori accesi (fig. 39-40).

L'operazione di esternazione del sistema impiantistico è analoga a quella compiuta da Albini e Helg a proposito del sistema strutturale, ma nell'edificio romano essa mantiene un tono molto più discreto e attento a costruire relazioni contestuali, a differenza dell'edificio parigino. Il risultato ricercato dai due progettisti del Beaubourg è, infatti, una macchina urbana, come dichiara Renzo Piano in un'intervista con Bruno Zevi nel 1978:

«[...] «E' proprio quello che Richard Rogers e io volevamo: una macchina, anzi un congegno



Fig. 38. Renzo Piano, Richard Rogers, Centre Pompidou, Parigi, 1971-1977, veduta aerea.
Fig. 39. Renzo Piano, Richard Rogers, Centre Pompidou, Parigi, 1971-1977, prospetto principale.



prefabbricato, da montare senza timore di imprevisti.» Lo spazio interno non risulta banale, visualmente anonimo e angusto, benché iperbolico nelle dimensioni? «Certo, ma era impossibile qualificarlo non conoscendo le esatte funzioni che avrebbe dovuto espletare. Abbiamo assistito ad una folle corsa per accaparrarsi porzioni dei locali; una quantità impensabile di operatori pretende di occuparli, e la cubatura non basta più. Di conseguenza, il progetto è stato anchilosato: dall'originaria scatola, bucata al 40% e con il livello terra sgombro, si passa all'edizione odierna, traforata appena per il 15%, dove i pilotis basamentali non si ergono liberi nel vuoto.»³⁰

Il fronte principale dell'edificio si apre su una piazza pedonale, anch'essa parte del progetto dei due architetti, che si configura come un nuovo spazio urbano (fig. 41).

L'impatto della struttura è imponente sull'intorno: volutamente contrastante nelle scelte linguistiche e fuori scala da un punto di vista urbano (fig. 42), nonostante riproponga la morfologia dell'isolato rettangolare chiuso del tessuto contiguo. Ma la sua presenza è capace di catturare l'attenzione, tanto da diventare un nuovo simbolo per la città, un simbolo dell'era contemporanea.

Così Bruno Zevi commenta la costruzione del Centro Pompidou:

«Rileviamo con compiacimento che nessuno sostiene la tesi rinunciataria secondo la quale l'edificio non si doveva costruire per rispettare l'ambiente. Mentre la

31. Bruno Zevi, "Centre Beaubourg a Parigi. Frantumato, eroico, ludico, invidiato", in *Cronache di architettura*, op.cit., pag. 92.

Fig. 40. Renzo Piano, Richard Rogers, Centre Pompidou, Parigi, 1971-1977, vista degli interni.

Fig. 41. Renzo Piano, Richard Rogers, Centre Pompidou, Parigi, 1971-1977, vista della piazza pedonale.

Fig. 42. Renzo Piano, Richard Rogers, Centre Pompidou, Parigi, 1971-1977, veduta aerea del quartiere.



demolizione delle Halles ha cancellato un complesso di importanza storica e artistica, siamo concordi nel giudicare positivo uno squillante intervento moderno in un quartiere decadente, sull'orlo della fatiscenza. Le obiezioni riguardano semmai l'approccio ancora troppo tradizionale: un prisma animato da tralicci metallici, vistose tubature e stridenti colori per l'aria condizionata, scale mobili e ascensori esterni, ma pur sempre un prisma, una figura chiusa. [...] L'opzione per la flessibilità indeterminata sfocia in un fabbricato equivoco, utilizzabile in cento modi, anodino e metafisico, ove non si possono svolgere convenientemente attività specifiche. Renzo Piano replica: «Cosa si fa nella Torre Eiffel? Niente, eppure la gente gode nel salire e scendere. Lo stesso accadrà qui. Il giocattolo attira, migliaia di persone si divertiranno a fruirne.» In fondo, al di là delle riserve metodologiche, ognuno di noi amerebbe un Centre Beaubourg ubicato a Madrid o a Londra, a Berlino, ad Amsterdam o a Roma.»³¹

La condizione contemporanea della città

L'operazione realizzata a Parigi è provocatoria e probabilmente azzardata, ma a nostro parere vincente nella misura in cui un'architettura di qualità riesce a innescare un meccanismo di rivitalizzazione di una parte di città storica spenta, estranea alle dinamiche urbane e sociali complessive. Infatti, il rischio che la città antica corre oggi, una volta riconosciuto il valore della memoria che essa racchiude, è la sua

estromissione dalle vitali e necessarie trasformazioni che coinvolgono l'organismo urbano del quale fa parte, ossia la sua musealizzazione.

Già Colin Rowe negli anni '80 individua l'esistenza della «città come impalcatura di esposizione/dimostrazione»³², la città-museo, di ascendenza illuministica:

«Cerchiamo di illustrare concretamente il problema (non molto diverso dal problema di oggi) posto da un'utopia che ha perso la sua credibilità e da una tradizione da cui ci separa un distacco critico. Napoleone I coltivava il progetto di trasformare Parigi in una specie di museo. La città doveva diventare in qualche misura una specie di esposizione permanente e abitabile, una collezione di pro-memoria che dovevano edificare sia il residente che il visitatore [...].»³³

La condizione contemporanea della città, e in particolare del suo centro storico, è ancora adesso un attualissimo argomento di riflessione, che impegna, tra gli altri, anche gli stessi architetti partecipi del dibattito sulla città antica negli anni '60.

Alla fine degli anni '90, Giorgio Grassi individua il preoccupante fenomeno di una scissione all'interno dell'organismo urbano tra la città antica e la città nuova. Esse coesistono come due realtà separate ed estranee l'una con l'altra, dato che la crescita e le trasformazioni della città nuova non tengono conto del valore della memoria riposto nella città vecchia. La città antica, quindi, esclusa dalla vitalità del presente, diventa il museo di sé stessa:

«Per quanto riguarda la città, guardando quello che si costruisce e si pubblica, guardando le città che si trasformano, quelle in cui si vede prender forma la cosiddetta nuova-città [...], io penso che ci troviamo ormai di fronte a due città, due città distinte. Due città dagli obiettivi divergenti, dai destini divergenti, due modi divergenti di vederne la storia, di intenderne l'esperienza e di prefigurarne il futuro.

Una città che chiamerò la città com'era, la città com'è sempre stata finora. Cioè una città che nel suo costruirsi ogni volta rielabora i suoi temi, i temi di sempre (la casa, il luogo pubblico, ecc.), quella città che per crescere e trasformarsi muove sempre dalla sua esperienza e dalla sua identità formatasi nel tempo, orgogliosa della sua identità e della sua unicità (di ciò che fa unica ogni città storica). La città come si presenta ancora nella gran parte delle città europee, almeno fino a oggi. Una città che, nella sua costruzione, vuole ogni volta ritrovare la sua ragione e i suoi obiettivi. Una città la cui costruzione nel tempo sembra più un effetto della città stessa, una sua conseguenza, che non il risultato di una ricerca a sé stante, come ad es. una ricerca squisitamente formale. Quella città che è l'espressione concreta dell'unità dell'esperienza dell'architettura nel

32. Colin Rowe, Fred Koetter, op. cit., pag. 210.

33. Colin Rowe, Fred Koetter, op. cit., pag. 198.

34. Giorgio Grassi, "L'architettura e il suo lavoro", Intervento al Convegno Internazionale "L'architettura in Europa: la formazione universitaria e i nuovi orizzonti della professione", Napoli, 23-25 ottobre 1998, pubblicato in Giorgio Grassi, *Scritti scelti 1965-1999*, Franco Angeli, Milano, 2000, pag. 390-392.

tempo, oltre che la prova evidente, nella storia fino a oggi, della necessità di un linguaggio dell'architettura (un linguaggio, cioè un fondamento comune al nostro lavoro, che sia comprensibile e condiviso). Quella città che ci costringe ogni volta a fermarci a riflettere, quella città che mette alla prova ogni volta la nostra intelligenza, la città di cui abbiamo esperienza, le nostre città fino a oggi.
[...] Se è questa la nuova città, la città che probabilmente ci aspetta, si tratta, secondo me, di una prospettiva davvero agghiacciante. E poi, paradossalmente, senza mai una parola di spiegazione. E, ancor più paradossale, senza che nessuno ne chieda il perché. Senza che nessuno si chieda la ragione di tanta presunzione, e anche stupidità, diciamolo pure, rispetto a un patrimonio che è la sola ricchezza rimasta al nostro lavoro (il solo punto di riferimento, il solo punto da cui eventualmente ricominciare, almeno per me). Due città che non hanno praticamente più tangenze, perché la seconda, malgrado le dichiarazioni e i grossolani saccheggi operati sulla prima, è in realtà soltanto l'annientamento della prima, è l'annientamento scientifico della prima, di una città ridotta, nella migliore delle ipotesi, a reperto archeologico, cioè buono soltanto per dei conservatori di professione.»³⁴

Dopo tutti questi decenni, quindi, in cui il riconoscimento della preziosa presenza della storia ha accompagnato la produzione teorica e architettonica italiana, almeno nei suoi episodi progettuali di qualità che hanno saputo coniugare il linguaggio della modernità alla relazione contestuale, è davvero inquietante appurare adesso che questo interesse sembra sia passato in secondo piano. La scissione tra città antica e città nuova, sottolineata da Grassi, è un fenomeno evidente nelle nostre città, in cui l'architettura moderna, spesso senza troppa attenzione alla sua qualità, è sempre più relegata alle periferie urbane, mentre i centri storici si tramutano in entità intoccabili, reperti archeologici appunto. La popolazione residente della città antica, dopo l'abbandono seguito al boom economico a favore delle periferie, seppur mostri un nuovo interesse per queste realtà urbane, difficilmente riesce a stabilirvisi, in quanto il complesso apparato economico e normativo costruito intorno al fenomeno della rinascita dei centri storici, li rende sempre più adatti ad un pubblico di élite o ad una popolazione transitoria costituita dai turisti. Un esempio per tutti è il caso di Venezia, uno dei centri storici più rinomati e importanti al mondo, accuratamente evitato dalla popolazione residente, che preferisce vivere nei centri urbani dell'intorno.

E' ancora Ignazio Gardella, la cui presenza nella realtà architettonica italiana attraversa quasi interamente il secolo, a elaborare già alla fine degli anni '70 una propria soluzione, ampiamente condivisibile, affinché la città storica diventi parte integrante e vitale della città nel suo complesso:

«Per uscire da questi limiti [...] è necessario considerare il problema dei centri storici in una dimensione più vasta: cioè è necessario vedere come le questioni di architettura delle parti storiche non riguardino solo il loro assetto interno e la loro configurazione, ma riguardino la forma e il disegno della città intera, il modo in cui essa deve crescere nel tempo tenendo conto della propria storia e della propria struttura. Non v'è insomma solo un problema di "come intervenire sulle parti antiche", ma un problema anche di rapporto fra le parti antiche e le parti moderne, un problema di "come costruire la città nuova sulla forma e sul patrimonio di quella antica";[...].

Infatti, la città moderna non può essere progettata in modo astratto da quelle che sono le sue memorie, da quelle che sono le forme e il piano che si sono definiti attraverso secoli di sviluppo. Questo perché la struttura fisica della città, lo schema e le direzioni secondo cui essa è cresciuta e si è precisata, non sono mai dei fatti casuali, ma obbediscono a una coerenza profonda, sono il frutto di un adattamento ai caratteri del luogo e alle esigenze dell'uomo, derivano da una cultura e da una disciplina razionale che hanno ordinato gli edifici e le loro aggregazioni, e i rapporti fra le diverse aggregazioni e le diverse parti. Cioè il disegno storico della città possiede sempre, in forme differenti, una razionalità intrinseca, profonda, e nostro primo compito è quello di non negare questa razionalità, ma di svilupparla anzi e di arricchirla con nuovi elementi, sciogliendo le contraddizioni che sono al suo interno e proseguendo nella direzione di sviluppo segnate dalla storia che abbiano ancora una loro validità. [...] il primo criterio di ogni progettazione deve essere quello della continuità e della coerenza con la forma complessiva della città.» - I centri storici «ci interessano soprattutto perché, come nuclei più antichi della città, sono quelli anche che ne hanno fissato le forme, i rapporti con il sito, i modi dell'accrescimento successivo, cioè per i significati storici e immanenti che anche oggi essi hanno rispetto alla città vista nel suo insieme.[...] Non esiste un problema di conservazione dei monumenti "in vitro", ma esiste un problema di "contesto urbano", un problema cioè di compresenza nella città dell'antico e del nuovo, in modo che entrambi diventino componenti organiche di una stessa realtà urbana.

Da qui deriva la necessità non solo della conservazione, ma del dialogo nel contesto urbano tra antico e nuovo, che è poi lo stesso dialogo che deve aversi tra nuovo e nuovo. Ciò che ci interessa, infatti, non è tanto di conservare i centri storici o di dar spazio a espansioni moderne, ma di far entrare in gioco tutte le autentiche motivazioni che possono dar vita ad ambienti meno assurdi, squallidi, desolanti, di quelli nei quali siamo sempre più costretti a vivere. Perché questo dialogo tra antico e nuovo (come del resto quello tra nuovo e nuovo) possa instaurarsi, occorre che l'antico possieda ancora dei valori capaci di entrare nel dialogo e che il nuovo si esprima col linguaggio del nostro tempo: non esiste dialogo tra morti.»³⁵

Questa lucida riflessione, a distanza di trent'anni, è ancora tra le più attuali e verosimili proposte avanzate

35. José A. Dols, intervista a Ignazio Gardella, in "L'architettura oggi", Novara, 1977, pag. 9-10 e 56-57, ripubblicata in Alberto Samonà, Ignazio Gardella e il professionismo italiano, Officina Edizioni, Roma, 1981, pag. 252.

per l'integrazione della storia nella realtà attuale. La ricerca del dialogo avanzata da Gardella assume un ruolo ancora più incisivo se letta nella totalità del suo impegno nei confronti dell'architettura, fin dagli anni in cui il linguaggio della modernità doveva conquistare la propria dignità di lingua, capace di parlare anche con il passato.

Adesso che il classicismo e il monumentalismo hanno perso gran parte della forza che li ha visti protagonisti nella storia dell'architettura, il pericolo che può mettere in crisi la riuscita di questo dialogo è legato alle mode del momento, alle architetture effimere incapaci non di dialogare con la storia, ma persino di parlare con la città del presente.

Scrivre Franco Purini:

«L'architettura di questi ultimi anni sembra rifiutare di crescere sulla storia. Essa si rivolge all'arte come l'unico ambito di una sua possibile rigenerazione. Nel frattempo la stessa architettura aspira a una totalità pervasiva, proponendosi come il modello più alto per ogni manifestazione dell'esistenza umana, più alto anche della religione. L'architettura è entrata così in una competizione serrata con se stessa, in un'ansia che non le consente di sedimentarsi ma che la obbliga a superarsi opera dopo opera. Tale corsa appare come un elemento di dissoluzione dell'architettura, che vede vanificarsi il suo oggetto [...].

Oggi l'edificio non è più un corpo, come pensava Leon Battista Alberti, ma dopo essere stato una macchina, come ha voluto l'architettura moderna, è diventato un corpo immateriale, icona telematica priva di sostanza che non sia pura comunicazione, [...]. L'edificio è comunque l'apparizione di un entità, di qualcosa che ha presenza e riconoscibilità, e che per questo si fa individuo tra gli individui umani. E in questa specularità c'è uno dei significati più veri del comporre l'architettura.»³⁶

Sulla stessa linea di pensiero si esprimono anche Gianfranco Caniggia e Gian Luigi Maffei:

«Il momento edilizio attuale è infatti caratterizzato da grandi discontinuità di prodotti e di intenzioni; discontinuità che si traducono, nella pratica, nel formarsi di aggregati urbani fatti di oggetti fortemente personalizzati, dotati di scarsa correlazione reciproca. [...]

La crisi è esplicita proprio perché implica divergenze nelle intenzioni e contemporaneamente nei prodotti, [...]. Il portato della situazione è tale che ciascuno opera apparentemente ignorando quel che fa il vicino, all'insegna del più totale individualismo e nella totale mancanza di coscienza del dare, con la propria opera, un apporto comunque a un grado globale di relazioni, indispensabile portato dell'edilizia in qualsiasi epoca. Gli architetti (o chi per loro) non fanno altro così che proporre, per ogni opera edilizia, fosse pure una casetta

in mezzo a mille altre un'“emergenza”, un monumento a sé stante: il risultato è un panorama edilizio che, per essere tutto di monumenti propri a ciascun individuo che opera, ha tutta la monotonia che può avere una congerie indefinita di oggetti apparentemente diversi, senza o con una scarsa relazione. Un panorama di esasperazione dell'individualità che non si è mai dato per il passato e che può solo (è persino banale dirlo, tanto è da tutti riconosciuto) richiamare alla memoria il cimitero, per antonomasia fatto di monumenti scarsamente relazionati. Un'edilizia in realtà descrittiva di un momento in cui si parla di società e si opera verso la dissociazione: un'architettura consumistica, in cui il prodotto non riesce a essere finito prima di essere superato, in una continua sopraffazione tra individui isolati, che ben si correla con i meccanismi capitalistici di concorrenza, e ben rappresenta la speculazione, che altro non è se non un vantaggio economico dell'individuo ai danni della collettività: il prodotto architettonico non si manifesta altro che come affermazione della cifra, della firma di chi lo inventa, come speculazione costantemente tesa alla sopraffazione concorrenziale ai danni degli altri, operatori o fruitori che siano.»³⁷

37. Gianfranco Caniggia, Gian Luigi Maffei, *Lettura dell'edilizia di base*, Marsilio Editore, Venezia, 1995, pag. 19-20.

Questo è, a nostro avviso, la preoccupazione più allarmante che minaccia l'architettura contemporanea: la perdita di interesse verso il dato contestuale, che sia esso la storia o anche più comunemente la città. L'architettura si fa scultura, perdendo il contatto con la realtà, per trasformarsi nell'immagine di sé stessa, per attirare il pubblico, comunicare messaggi più vicini alla sfera commerciale che alla componente artistica del fare architettura. Siamo forse giunti alla fase finale di quella seconda modernità, che dal secondo dopoguerra ha ribaltato il concetto corbusiano di “macchina per abitare” in “macchina per comunicare”?

A tale proposito, riferendoci ancora alla città della storia per eccellenza, Roma, viene in mente un'architettura contemporanea in cui questo aspetto della comunicazione è rilevante. Parliamo del MAXXI, il Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, costruito tra il 1998 e il 2009 da Zaha Hadid, in seguito alla vittoria del concorso bandito dal Ministero per i Beni Culturali. L'edificio sorge nel quartiere Flaminio, quindi non si può parlare di centro storico in senso stretto, ma comunque di un tessuto urbano consolidato, frutto di un'espansione di inizio secolo e caratterizzato dalla presenza di edifici bassi, per lo più magazzini e caserme. Senza mettere in dubbio il fascino che lo snodarsi di questo complesso volume a nastro evoca nel fruitore (fig. 43), nelle numerose intersezioni tra le gallerie (fig. 44-45) e nelle improvvise spazialità interne, dominate dal grande vuoto della hall e caratterizzate dal contrasto cromatico tra il bianco e il nero (fig. 46), l'edificio ha dall'esterno un effetto da astronave piombato sulla città (fig. 47). Anche leggendo le sovrapposizioni spaziali, che riecheggiano il costruttivismo russo di inizio secolo, come un'allusione alla stratificazione storica della città, resta l'impressione che lo sfondo di Roma rivesta per quest'opera un aspetto secondario, sostituibile con qualsiasi altro sfondo

Fig. 43. Zaha Hadid, MAXXI, 1999, vista esterna.

Fig. 44. Zaha Hadid, MAXXI, 1999, vista esterna.

Fig. 45. Zaha Hadid, MAXXI, 1999, vista interna, Archivio personale.





Fig. 46. Zaha Hadid, MAXXI, 1999, vista interna, Archivio personale.

Fig. 47. Zaha Hadid, MAXXI, 1999, vista di insieme.



urbano; critica probabilmente estendibile ai vicini tre gusci metallici che costituiscono le sale da concerto del Parco della Musica di Renzo Piano, inaugurato nel 2002 (fig. 48).

Nel breve excursus attraverso il XX secolo, in cui abbiamo esaminato il rapporto che l'architettura della modernità ha innescato rispetto alla città preesistente, abbiamo sempre assistito a due atteggiamenti progettuali ben definiti: la ricerca del dialogo con il contesto e la sua storia, o il desiderio di contrastarli. Persino la volontà di Le Corbusier di cancellare l'antico per sostituirlo con il nuovo, esprimeva una precisa intenzione progettuale nei confronti del tema, sempre attuale in architettura, del rapporto con il luogo.

Quello che si sta verificando adesso, di cui le due architetture citate sono solo alcuni dei numerosi esempi possibili, denota invece una terza possibilità: l'indifferenza al luogo, la scelta progettuale di non prendere posizione né nei confronti della presenza dell'antico, né tantomeno rispetto alla città.

Ma, a nostro parere, tale scelta è inammissibile, in quanto, come sostiene Giorgio Grassi, ogni progetto esprime, suo malgrado, il nostro giudizio sull'architettura, e quindi sulla città e sulla sua storia:

«[...] un progetto, almeno per me, non è un'esercitazione formale, non è un gesto, una prodezza, cioè una cosa anche vistosa, ingombrante ma senza conseguenze, per me un progetto è ogni



volta, indipendentemente anche dalla volontà di chi lo fa un pronunciamento, cioè un bilancio e una dichiarazione d'intenti. Proprio perché architettura, proprio perché si misura con un mondo espressivo che esiste da prima, appunto l'architettura, un progetto è sempre prima di tutto l'espressione di un giudizio sull'architettura, sulla città, com'è, com'era, come potrebbe essere, un giudizio sulla storia, inclusa la contemporanea, e sulle condizioni del nostro lavoro, un giudizio esplicito per servire a qualcosa e che come tale deve essere visto, tanto più oggi.

Fig. 48. Renzo Piano, Parco della Musica, 1992, vista aerea.

[...] il bisogno, preliminare, che c'è sempre nel mio lavoro di prendere le distanze dalla città com'è, dalla sua architettura, e il bisogno di partire sempre invece dalla città com'era, com'è stata sempre, non solo in senso fisico materiale, ma anche più in generale, [...], il bisogno di partire da quell'unico punto fermo che è, almeno per me, l'esperienza di continuità della città della storia, della sua architettura, per cercare di ridurre in qualche modo la distanza che separa queste due città, poiché di questo si tratta ormai, di due città e dell'assurda distanza che le separa, per poter fare i conti con quella del mio tempo, quella città che se è il solo oggetto del mio lavoro, non per questo è il suo solo problema o il suo solo obiettivo. Il bisogno di riprendere sempre dall'architettura com'era, dal nostro lavoro com'era, come sono stati sempre, parlo delle loro condizioni naturalmente, per superare il disagio, per non dire il fastidio, di fronte alla città com'è oggi, di fronte a gran parte della sua architettura, sempre così inadeguata almeno per me, rinunciataria o quantomeno distratta davanti ai suoi compiti di sempre.»³⁸

E' alla luce di queste riflessioni, quindi, che affrontare oggi lo studio del controverso rapporto tra modernità e storia, ci sembra un tema la cui rilevanza è ancora attuale, nonostante abbia sempre fatto parte, più o meno esplicitamente, della storia dell'architettura.

La preoccupazione verso la condizione contemporanea che muove questa ricerca, sta nella consapevolezza che intervenire attraverso l'architettura in città ricche di storia comporta un'assunzione di responsabilità da parte del progettista. Rinunciare a questo compito, al di là degli esiti più o meno discutibili che ogni progetto può determinare, significa perdere l'occasione di aggiungere la testimonianza del proprio tempo al corso della storia, la quarta dimensione del tempo e della memoria di cui parla Gardella e su cui si fonda da sempre l'architettura.

Di fronte a questa opportunità non possiamo essere rinunciatari, né distratti o superficiali, perché qualsiasi scelta implica una trasformazione irreversibile su un tessuto urbano.

Appare ancora valida, allora, l'esortazione che Persico rivolgeva ai propri colleghi contemporanei negli anni Trenta: «non tacciamo, non ci sediamo», perché, come sosteneva Mies Van Der Rohe, «*soltanto un folle può dire che il nostro tempo non ha una sua grandezza.*»³⁹

38. Giorgio Grassi, "Progetti per la città antica", Conferenza tenuta all'E.T.H. di Zurigo il 23 aprile 1997, pubblicata in Casabella, n° 666, aprile 1999 e ripubblicata in Giorgio Grassi, Scritti scelti 1965-1999, Franco Angeli, Milano, 2000, pag. 384-385.

39. L.Mies van der Rohe, Baukunst und Zeitwille, 1924 - trad. It. In Johnson, Mies van der Rohe, pag. 191, in Antonio Monestirolì, La metopa e il triglifo. Nove lezioni di architettura, Editore Laterza, 2002, Milano, pag. 64.



CAPITOLO 2

Tessuto edilizio, emergenza urbana, tessuto urbano: posizioni teoriche a confronto

Tessuto edilizio, emergenza urbana, tessuto urbano: posizioni teoriche a confronto

1. Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Città Studi Edizioni, Torino, 1966, pag. 11.

«L'architettura è la scena fissa delle vicende dell'uomo; carica di sentimenti di generazioni, di eventi pubblici, di tragedie private, di fatti nuovi e antichi.»¹
Aldo Rossi, 1966

L'aver ripercorso, nel precedente capitolo, le principali vicende che nel secolo scorso hanno visto come protagonista il rapporto tra l'antico e il nuovo all'interno del tessuto storico, ha permesso di mettere in evidenza delle figure chiave, il cui contributo teorico o pratico sul tema in questione ha arricchito e orientato il dibattito generale.

L'ambito di riferimento è prevalentemente italiano, data la sensibilità dimostrata dagli architetti italiani fin dai primi decenni del secolo, con la diffusione del Movimento Moderno, e proseguita con continuità fino ai giorni nostri, verso le "antiche pietre" del nostro territorio.

Una volta tracciato il quadro generale, si propone adesso un confronto sincronico tra il pensiero dei principali protagonisti di questo dibattito, che verte sulla possibilità per l'architettura della modernità di dialogare con la storia, senza rinunciare alla propria identità linguistica.

Il criterio con cui si procede alla selezione e alla comparazione tra le diverse posizioni teoriche, è la loro classificazione secondo due categorie principali di riferimento: la prima è legata ad una scala di intervento prevalentemente architettonica sul singolo edificio; l'altra, invece, si allarga alla scala urbana, considerando il centro storico come una struttura urbana integrata alla città intera.

All'interno di questa prima classificazione è possibile distinguere una ulteriore specificazione. In relazione all'ambito di riferimento della singola unità architettonica, è necessario, infatti, precisare che la scala architettonica può diversificarsi nella scala dell'edilizia abitativa, che costituisce la base del tessuto urbano, e nella scala dell'edificio pubblico, che rappresenta, invece, un'emergenza urbana eccezionale del tessuto stesso.

Pertanto, le categorie di riferimento si estendono a tre: l'edificio come elemento caratterizzante del tessuto urbano, l'edificio come emergenza urbana e il tessuto urbano. Tutte e tre queste categorie rimandano

Nella pag. precedente:
Fig. 49. Le Corbusier, Plan Voisin di Parigi, 1925, vista prospettica del centro di Parigi.

2. Leonardo Benevolo, L'ultimo capitolo dell'architettura moderna, Laterza, Roma-Bari, 1985, pag. 164.

all'aspetto linguistico del rapporto tra antico e nuovo, ossia al problema dell'accostamento e della coesistenza tra due diverse identità linguistiche, da un lato quella della modernità e dall'altra quella delle preesistenze storiche.

L'edificio come elemento del tessuto edilizio

L'inserimento di una nuova architettura all'interno di un centro storico, innesca la possibilità di un dialogo o contrasto contestuale soprattutto nei confronti dell'ambiente urbano nella sua totalità, prima ancora che rispetto alle singole emergenze monumentali.

L'allargamento dell'interesse della tutela all'intero tessuto della città antica è legato alle riflessioni emerse in seguito al Convegno di Gubbio del settembre 1960, dal titolo "Salvaguardia e risanamento dei centri storici e artistici". Il documento prodotto in questa occasione, la Carta di Gubbio, stabiliva la necessità di emanare norme specifiche per la città storica, attraverso l'introduzione del piano di risanamento conservativo, e di inserirla all'interno dello strumento urbanistico del P.R.G. Il principio generale che emergeva era, quindi, quello della salvaguardia integrale del centro storico, non più limitata alla conservazione dei suoi edifici monumentali. Il vincolo di salvaguardia era il regime normativo da imporre sui centri storici prima dell'approvazione del piano di risanamento. L'anno seguente il comitato promotore del convegno fondava l'ANCSA, l'Associazione Nazionale Centri Storici Artistici, a cui si affidava il compito dello studio e tutela dei centri storici italiani.

A tale proposito, **Leonardo Benevolo** fa notare che l'attenzione verso il tessuto minore della città antica, riservato in passato solo ai monumenti, è una conquista piuttosto recente dell'epoca moderna, che trova un precursore nel pensiero di Camillo Sitte:

«L'allargamento dell'interesse dai monumenti agli ambienti antichi - da Sitte in poi - non conduce a salvarli finché non interviene una critica al modello tradizionale, quindi una valutazione dell'eterogeneità degli organismi pre-industriali da questo modello, per opera del movimento moderno.»²

Sono infatti, ad esempio, le caratteristiche morfologiche e tipologiche del tessuto edilizio a determinare la spazialità della città antica, a seconda della continuità dell'edificato, della regolarità o meno dell'impianto, della modalità di aggregazione delle singole unità edilizie, ecc.

Il carattere di chiusura degli spazi pubblici che esalta la presenza di un edificio monumentale, argomento

centrale nella trattazione sulla città affrontata da Camillo Sitte nel 1889³, non potrebbe realizzarsi se intorno a questo non sussistesse un tessuto edilizio residenziale rispetto al quale l'edificio monumentale può emergere, variando la spazialità dell'insieme urbano.

Anche esaminando il problema dal punto di vista linguistico, il ruolo che riveste il tessuto di base è fondamentale, dato che esso rappresenta lo sfondo rispetto ai monumenti, così come sosteneva, già nel 1942, **Marino Lazzari**, direttore generale delle Antichità e delle Belle Arti durante il regime e membro di una delle due commissioni formate da Bottai per redigere la legge n° 1089/1939 sulla tutela delle cose di interesse storico e artistico e la n° 1497/1939 sulla protezione delle bellezze naturali⁴:

«[...] Un monumento, portando in sé e nell'ambiente che ne fa parte tutto il suo valore, non ha bisogno di essere valorizzato attraverso ambientazioni scenografiche o monumentali. Siffatti ambientamenti sono in genere prospettati come misure di rispetto: e dell'antico si propongono di non prendere più di qualche rapporto proporzionale o qualche tono di colore. Ma è proprio questa porta della virtù che immette nell'inferno del falso. Se anche il neutro rimanga neutro e il vuoto rimanga vuoto, siccome il vuoto non è infinito, pone una misura che, per non essere quella originale, è falsa. Senza dire che la nuova architettura, nascendo accanto all'antica con quelle pastoie del rapporto proporzionale, della dimensione prefissa e dell'intonazione di colore, come potrà essere una buona architettura? Né v'è oltraggio maggiore per un monumento che l'accostargli una brutta costruzione.

Talvolta si ricorre anche al sistema di risolvere i problemi ambientali trasportando di peso o ricostruendo altrove l'edificio: così nella migliore delle ipotesi, si sostituisce al dato storico dell'ambiente monumentale il dato naturalistico di un paesaggio.

Non si dica che, in fondo, cambiare con una nuova la vecchia cornice di un quadro può danneggiarlo, sì, ma non diminuirne l'autenticità. Se il paragone con la pittura s'ha da fare, s'ha da fare in altri termini: l'ambiente non rappresenta la cornice, ma lo sfondo del quadro; è il secondo termine di un rapporto e se, cadendo, non si sopprime l'altro termine, s'annulla tuttavia il rapporto.

Ma, posti e affermati questi principi di rigore, non partecipo delle opinioni che dalle adiacenze di un monumento, ove qualcosa si deva per forza costruire ex novo, vorrebbero esclusa a forza l'architettura moderna: purché, s'intende, sia architettura non per la tecnica ma per la qualità artistica e moderna in ordine del gusto e non soltanto della cronologia. Prevedo le solite obiezioni dei grattacieli e dei cassoni. Ma è prescritto che l'architettura moderna deve avere venti piani? O non è questa piuttosto un'esigenza del proprietario del terreno invece che dell'architetto? E' proprio stabilito che l'edilizia contemporanea sia la stessa cosa che l'architettura moderna? Non sarà legittimo il sospetto che proprio quell'edilizia contemporanea scacci con la

3. Camillo Sitte, L'arte di costruire le città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici, Jaca Book, Vienna, 1889.

4. Come ricorda Leonardo Benevolo (in L'architettura nell'Italia contemporanea, Editori Laterza, Roma-Bari, 1998, pag. 118) le due commissioni erano rispettivamente così formate: la prima da Santi Romano (presidente), Ezio Maria Gray, Antonio Maraini, Biagio Pace, Pietro Tricarico, Luigi Miranda, Alberto Terenzio, Manlio Goffi, Mario Grisolia; la seconda da Gustavo Giovannoni (presidente), Marino Lazzari, Marcello Piacentini, Leonardo Severi, Orazio Amato, Enrico Parisi, Gino Cianetti, Valentino Galegaris, Mario Bertarelli, Giuseppe Petrocchi, Michele De Tommaso, Carlo Aru.

5. Marino Lazzari, articolo pubblicato su "Le Arti", 1942, in Leonardo Benevolo, L'architettura nell'Italia contemporanea, op. cit., pag. 119-122.

propria prepotenza plutocratica la povera architettura moderna dai centri urbani per confinarla nei sobborghi, nelle fabbriche, nelle ville? E' vero che proprio quell'architettura, per essere arte essa stessa, va a cercare altrove le proprie condizioni ambientali, fugge la vicinanza dei monumenti, li onora di un rispetto che la praticissima edilizia, troppo sicura di un suo decoro esteriore, non giunge neppure a concepire: ma qui sta appunto la riprova della bontà del nostro divide et impara tra antico e moderno. Cioè: rispetto assoluto, categorico di tutto ciò che è arte, sia esso antico o recente.

[...] Ora, io credo che invece d'irrigidirsi a difendere a tutti i costi il passato contro il presente, come pratica esigenza di una civiltà che è nostra: essere intransigenti e rigorosi sta bene, purché si ponga la stessa intransigenza e lo stesso rigore anche nel valutare gli altri dati del problema che dobbiamo risolvere.

Nessuno di noi mette in dubbio che la conservazione di tutti i documenti dell'arte sia una condizione essenziale di qualsiasi piano regolatore: ma il conservatorismo ad oltranza è un errore di metodo e didattico. E' un errore di metodo perché è impossibile ammettere che il contenuto della vita moderna possa colarsi integralmente in forma di civiltà antiche; è un errore pratico, di tattica, perché un conservatorismo assoluto finirebbe per escludere l'intervento della nostra Amministrazione nel vivo dei problemi urbanistici e per circoscrivere così la nostra possibilità d'azione entro i limiti inaccessibili. [...] Conservare e rinnovare con lo stesso rigore: ecco il principio basilare della nostra azione in quel settore urbanistico che esige la presenza costante e la vigilanza continua della nostra Amministrazione.»⁵

E' l'edilizia di fondo, quindi, a valorizzare o sminuire la presenza di un edificio monumentale, ma operare sull'edilizia minore del tessuto storico praticando la mimesi di quella monumentale comporta l'accostamento di falsi storici e brutte costruzioni accanto all'antico. Laddove la conservazione è impraticabile, l'intervento del nuovo deve rispondere alla propria epoca, purché, come diceva Lazzari, si tratti di architettura, ossia di edifici che abbiano una rilevanza artistica degna dell'ambiente circostante.

Il problema della relazione tra il singolo oggetto architettonico, che compone il tessuto della città, e la totalità del tessuto urbano è particolarmente sentito da **Gianfranco Caniggia** e **Gian Luigi Maffei**:

«[...] qualsiasi oggetto edilizio, in qualsiasi scala, non è isolato ma deve convivere con altri oggetti, della stessa o di scale differenziate, deve convivere in un contesto. Una casa sta accanto ad altre case, su una strada, in un tessuto, in un organismo urbano, in un territorio; [...]. Una cosa è la sua elementare collocazione "accanto" ad altri oggetti più o meno analoghi, altra cosa è la sua partecipazione attiva a un mondo di relazioni reciproche, coordinate, capace di assorbire un oggetto, di farlo proprio all'interno di una sistematica di altri oggetti, in modo tale da produrre un ambiente unitario che inglobi unitariamente quello e gli altri compresenti.

Nel caso in cui un oggetto sia stato realizzato secondo intenzioni oppostive rispetto all'ambiente, "soffre" nello starci e provoca, soprattutto, una "sofferenza" da parte degli altri oggetti.»⁶

E' interessante a tale proposito la posizione avanzata da **Aldo Rossi** tra gli anni '70 e '80, il quale riflette sulla possibilità di accostare case moderne all'interno della città antica. Egli rifiuta la classificazione dell'architettura in "stili", dichiarando che la città e l'architettura sono un'unica entità che non ha bisogno di appellativi che distinguano la città antica dall'architettura moderna:

«Un'altro punto di discussione è relativo alla possibilità di costruire case moderne nella città antica.

Io credo che la nostra impostazione abbia sconvolto o messo in crisi i termini del dibattito / poiché non vi è una città antica e un'arch. Moderna ma la città e l'architettura.

[...] Le trasformazioni in questo senso diciamo genericamente stilistico volute successivamente da Les Belles Artes sono invece dei germi che introdottisi nell'organismo lo conducono alla morte. [...]

Ma anche le città presentano i caratteri fondamentali dell'immunologia.

Quali sono questi caratteri? [...] La memoria e lo specifico sono più interessanti per noi della funzione e della funzionalità del Movimento Moderno.

Lo specifico è assimilabile al tipico ed è l'elemento di indagine del realismo.

Allora con quali modi specifici costruiamo per la città?

[...] Certamente non cercando questo o quello stile ma elaborando una arch. dove memoria e specifico producano qualità analogiche.»⁷

Dato che operare nella città antica non ha niente a che vedere con la scelta di uno "stile", egli elabora una propria definizione di "tradizione" e affronta la questione della "trasformazione":

«Tradizione vuol dire vedere i problemi della arch. nel concreto della storia.

Tendenza significa dare un giudizio preciso del mondo dell'arch. in cui operiamo.»⁸

«Dovremo soffermarci sull'ordine delle trasformazioni.

L'ordine, l'invenzione, la permanenza.

Vi è per me un centro storico che si rinnova tutti gli anni in un ordine assoluto dell'architettura, in un disordine incredibile per la ricchezza di vita, nella ripetizione di forme architettoniche identiche.

[...] Forse all'architetto non rimane che preparare qualche strumento, che ordinare il terreno, che alzare le

6. Gianfranco Caniggia, Gian Luigi Maffei, Lettura dell'edilizia di base, Marsilio Editore, Venezia, 1995, pag. 45.

7. Aldo Rossi, in "Architettura. Discorso di Santiago", Quaderno n° 20, 19 luglio 1976 - ottobre 1976, pubblicato in Francesco Dal Co (a cura di), Aldo Rossi. I quaderni azzurri 1968-1992, Electa, Milano, 1999.

8. Aldo Rossi, 22 gennaio 1972, in "Architettura", Quaderno n° 10, 21 novembre 1971 - 13 febbraio 1972, pubblicato in Francesco Dal Co (a cura di), op. cit.

9. Aldo Rossi, in "Architettura. Discorso di Santiago", Quaderno n° 20, 19 luglio 1976 - ottobre 1976, pubblicato in Francesco Dal Co (a cura di), op.cit.

10. Aldo Rossi, in "Architettura", Quaderno n° 39, 28 febbraio 1989 - 30 aprile 1989, pubblicato in Francesco Dal Co (a cura di), op.cit.

11. Aldo Rossi, in "Architettura", Quaderno n° 11, 28 febbraio 1972 - 6 giugno 1972, pubblicato in Francesco Dal Co (a cura di), op.cit.

strutture necessarie allo svolgersi della vita.

Questo è il mio programma, senza alcun invito ad una linea precisa. Se vi è un invito esso è nel senso della immaginazione.

Non esiste arte o architettura che non esprima un problema, un disagio e un tentativo di soluzione.

Noi non possediamo la soluzione.

A volte di fronte a determinate opere del passato (Granada, Santiago, Venezia) la bellezza ci sembra troppo [...]. L'imitatio di questa bellezza non è possibile.

Non resta appunto che porsi all'interno di essa con la stessa gioia, lo stesso entusiasmo e la stessa immancabile delusione.»⁹

L'imitazione dell'architettura del passato non è più considerabile come un'operazione opportuna da compiere nel presente, così come non è utile etichettarla con appellativi storiografici:

«La grande architettura è senza tempo. Essa avverte il tempo atmosferico ma non il tempo cronologico. In tedesco e in inglese questo è più chiaro Zeir and Wetter, Time and Weather.

Ma in latino il tempo avvolge ogni cosa, non vi è differenza tra il passare del tempo e il consumarsi delle cose (consume, use).

Voglio dire che l'architettura non è antica, vecchia, moderna, post-modern, e altre etichette che potete trovare [...].»¹⁰

E' il corso stesso della storia che equilibra, all'interno della città, la contemporanea presenza di architetture appartenenti a società e epoche diverse, come sostiene ancora Rossi:

«Costruire insieme tutte le architetture di tutti i tempi, accostare i frammenti più disparati perché il senso dell'equilibrio che collegava ogni singola opera alla società e al proprio tempo è ormai perduto. Ultima speranza dell'eclettismo, ricostruire il tempo con lo stile. Ma allora servono copie volgari e citazioni anche rozze, una nuova Alessandria.

O se l'opera progettata è costruita razionalmente essa non può pensare a un equilibrio che non sia tutto nella storia, nella propria storia.»¹¹

Negli anni '80 anche **Alberto Samonà** riafferma ancora l'importanza della storia per affrontare le trasformazioni

dell'epoca presente:

«Abbiamo bisogno, quindi, non di un uomo perfetto senza storia per cui prefigurare spazi di vita, ma di un uomo inserito con tutte le proprie contraddizioni dentro la storia presente, nella radicata convinzione che fatti e fenomeni sono valutabili solo entro la storia e quindi debbono fare i conti con i mutamenti e gli sconvolgimenti dell'epoca presente.»¹²

Secondo **Antonio Monestiroli**, l'intervento attraverso il progetto è lo strumento per interpretare la cultura di un'epoca e la sua storia, traducendo così il proprio tempo in forme architettoniche:

«[...] il progetto di architettura è un momento della conoscenza degli uomini e dei luoghi che essi abitano, che vengono conformati secondo la loro cultura storica con l'intento di rappresentare in modo evidente e duraturo i valori. La conoscenza del tema, lo studio dei luoghi, la ricerca sulla forma sono passaggi di un unico procedimento seguito con la consapevolezza che chi progetta deve sapersi fare interprete della cultura della collettività a cui il progetto è destinato. Lo spazio per il proprio punto di vista è molto ridotto, si limita alla capacità di tradurre in forme architettoniche le aspirazioni del tempo.

Può darsi che per un certo periodo qualcuno di noi riesca a imporre le proprie invenzioni, ma è certo che avrà seguito solo il lavoro di chi ha saputo fondare il progetto nella realtà del proprio tempo. Di chi ha saputo essere moderno.»¹³

Inserire una nuova architettura all'interno di un centro antico, proprio perché essa esprime l'appartenenza ad un tempo specifico, significa aggiungere un ulteriore anello al lungo processo storico che ha determinato l'attuale configurazione di quel tessuto urbano. Ciò determina, secondo **Giorgio Grassi**, la grande responsabilità che ogni singolo progetto deve assumersi nei confronti del luogo e della sua storia:

«Il progetto entra a far parte della storia del luogo e, entrando a farne parte, la riscrive. E' questa la responsabilità del progetto, la sua responsabilità più complessiva. E anche la sua difficoltà, perché già qui si capisce ad esempio che il progetto non potrà mai essere un gesto definitivo. [...] E questo vuol dire che, più che suggerire o ispirare il nostro lavoro, in realtà il luogo insegna, esige e alle volte decide per noi.»¹⁴

In particolare, l'accostamento del nuovo all'antico comporta la necessità di coniugare due linguaggi appartenenti a tempi anche molto distanti tra loro. In tali casi, la raccomandazione di Giorgio Grassi, affinché

12. Alberto Samonà, Ignazio Gardella e il professionismo italiano, Officina Edizioni, Roma, 1981, pag. 22.

13. Antonio Monestiroli, La metopa e il triglifo, nove lezioni di architettura, Editore Laterza, 2002, Milano, pag. 40.

14. Giorgio Grassi, "La ricostruzione del luogo", Conferenza ACSA, European School Architecture Conference 1992, Università di Delft, 13 maggio 1992, pubblicato in Lotus-International, n° 74, 1992, ripubblicato in Giorgio Grassi, Scritti scelti 1965-1999, Franco Angeli, Milano, 2000, pag. 320.

15. Giorgio Grassi, *"Architettura lingua morta - Architecture dead language"*, in Quaderni di Lotus, n°9, Milano/Hamburg/New York, 1988, ripubblicato in Giorgio Grassi, op.cit., pag. 289.

16. Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli Economica, Milano, 1966, pag. 11.

17. Rafael Moneo, *La solitudine degli edifici e altri scritti. Questioni intorno all'architettura*, volume I, Umberto Allemandi Editore, Torino, 1999, pag. 155.

18. Rafael Moneo, *La solitudine degli edifici e altri scritti. Sugli architetti e il loro lavoro*, volume II, Umberto Allemandi Editore, Torino, 1999, pag. 114.

resti leggibile l'antico come completamento del nuovo, può interpretarsi come un invito a ricercare un dialogo tra queste architetture che permetta la distinzione del nuovo ma non la sopraffazione dell'antico:

«Alla fine il confronto diretto fra le due risposte, fra vecchio e nuovo, [...]. E la simultaneità delle due risposte sarebbe stata la risposta più completa che il progetto poteva dare, cioè il vecchio come completamento del nuovo, non in senso tecnico/pratico naturalmente, ma nel senso proprio dell'individuazione della qualità, della complessità e ricchezza, della risposta necessaria. Il vecchio come completamento del nuovo e non viceversa.»¹⁵

La volontà di legare il progetto di architettura al contesto e alla sua storia, nonostante l'attualità del tema, è già annunciata da **Vittorio Gregotti** del 1966:

«Non credo si possa parlare di progetto senza parlare di desiderio. Il progetto è il modo con cui tentiamo di mettere in atto la soddisfazione di un nostro desiderio.

Esiste tuttavia implicito, nella parola progetto, un senso di distanza tra il desiderio e la sua soddisfazione, il senso di un tempo riempito dallo sforzo di organizzare una serie di fenomeni ad uno scopo, in un momento preciso della processualità storica.»¹⁶

In conclusione, accostare all'interno della città storica un nuovo tassello, che ne completa il tessuto edilizio, genera inevitabilmente una trasformazione puntuale del sistema urbano. Ma se tale intervento è capace di rispettare la presenza dell'antico e di proseguirne la storia nell'epoca presente, esso può assumere il ruolo di rivitalizzare aree che le trasformazioni sociali e culturali della città hanno reso obsolete o marginali.

Rafael Moneo sottolinea infatti che, nel rispetto dell'identità dell'edificio, la possibilità della sua trasformazione ne garantisce la vita:

«La vita degli edifici si fonda sulla loro architettura, sulla permanenza dei loro tratti formali più caratteristici, e benché possa sembrare un paradosso, è tale permanenza ciò che permette di apprezzarne i cambiamenti. Il rispetto dell'identità architettonica di un edificio è ciò che ne rende possibile il cambiamento, ciò che ne garantisce la vita.»¹⁷

E poiché, come sostiene ancora Rafael Moneo, *«ogni periodo della storia chiede all'architettura un progetto diverso»¹⁸*, non possiamo non assecondare questa necessità per l'architettura di esprimere il proprio tempo,

in quanto «Non c'è niente di peggio, infatti, di un'architettura che non corrisponde ai suoi tempi, non è coerente con la personalità del suo autore, non è costruita secondo un procedimento logico, non si esprime in sintonia con i caratteri del luogo o del contesto urbano.

[...] Una lingua non si costruisce senza continuità con una lingua precedente, così come un linguaggio architettonico nasce sulle fondamenta (o sulle ceneri) di un linguaggio passato. Come c'è sempre un significato etimologico nelle parole, ci sarà sempre la traccia di una architettura precedente in ogni opera compiuta. [...] Ma questa continuità non procede sempre in modo cronologico e lineare.¹⁹

[...] Occorre saper leggere le sovrapposizioni, nei luoghi antichi come in quelli recenti, perché è dalla dinamica di queste che possono essere suggerite nuove modificazioni: spesso le tracce del passato diventano segni del presente. In un luogo, anche storico, ove si sono verificate sovrapposizioni, queste vanno studiate, interpretate e circoscritte; ma, se necessario, si potrà ancora intervenire con il progetto, aggiungendo altre tracce, non invadenti ma neppure timide perché, comunque, non saranno le ultime.»²⁰

19. Umberto Cao, Elementi di progettazione architettonica, Università Laterza Architettura, Roma, 1995, pag. 78.

20. Umberto Cao, op. cit., pag. 158

21. Aldo Rossi, L'architettura della città, Città Studi Edizioni, Torino, 1966, pag. 12.

L'edificio come emergenza urbana

All'interno della continuità edilizia, morfologica e spesso dimensionale rappresentata dal tessuto residenziale della città antica, si distinguono degli episodi architettonici eccezionali, costituiti dagli edifici pubblici e spesso coincidenti con i monumenti, che interrompono tale continuità, emergendo sull'edilizia residenziale per qualità architettonica e rapporto di scala.

Aldo Rossi individua nei monumenti, dei quali riconosce il carattere collettivo, gli elementi catalizzatori del tessuto urbano:

«I monumenti, segni della volontà collettiva espressi attraverso i principi dell'architettura, sembrano porsi come elementi primari, punti fissi della dinamica urbana.»²¹

Essi, infatti, nella continua trasformazione che interessa il territorio urbano, sono gli edifici che si conservano, divenendo testimonianze tangibili del passato intorno ai quali ruota lo sviluppo stesso della città:

«Le persistenze sono rilevabili attraverso i monumenti, i segni fisici del passato, ma anche attraverso la persistenza dei tracciati e del piano. [...] le città permangono sui loro assi di sviluppo, mantengono la posizione

22. Aldo Rossi, op. cit., pag. 56, 59.

23. Giuseppe Pagano, "Palazzo del Littorio: Atto primo, scena prima", in Casabella n°79, luglio 1934, ripubblicato in Cesare De Seta (a cura di), Pagano: Architettura e città durante il fascismo, Biblioteca Universale Laterza, Bari, 1990, pag. 20.

24. Giuseppe Pagano, "L'insegnamento degli antichi", Casabella, n°80, agosto 1934, ripubblicato in Cesare De Seta (a cura di), op.cit., pag. 108.

25. Giuseppe Pagano, "Architettura nazionale", in Casabella, n°85, gennaio 1935, ripubblicato in Cesare De Seta (a cura di), op.cit., pag. 36.

26. Giuseppe Pagano, "La nuova stazione di Firenze", in Casabella, n°63, marzo 1933, ripubblicato in Cesare De Seta (a cura di), op.cit., pag. 148.

dei loro tracciati, crescono secondo la direzione e con il significato dei fatti più antichi, spesso remoti, di quelli attuali. A volte questi fatti permangono essi stessi, sono dotati di una vitalità continua, a volte si spengono; resta allora la permanenza della forma, dei segni fisici, del locus.

[...] il processo dinamico della città tende più all'evoluzione che alla conservazione e che nell'evoluzione i monumenti si conservano e rappresentano dei fatti propulsori dello sviluppo stesso.»²²

Se già intervenire nel tessuto edilizio della città antica è un'operazione complessa, in quanto comporta l'accostamento di due lingue differenti, ancora più difficile diventa il confronto se l'inserimento del nuovo riguarda un edificio pubblico, perché in questo caso alla questione linguistica del dialogo con l'antico si aggiungono le difficoltà legate alla rappresentatività della funzione pubblica che esso ospita. Inoltre, essendo tale funzione pubblica un'eccezione rispetto a quella residenziale, il nuovo edificio dovrà assumere caratteristiche eccezionali rispetto al tessuto contiguo, innescando, quindi, un confronto più diretto con gli edifici monumentali che con il tessuto minore.

La relazione con la storia diventa perciò inevitabile. E' quindi questa la lettura che proponiamo nei confronti della categoria delle emergenze urbane: un confronto teorico tra diverse modalità di accogliere la storia all'interno del progetto del nuovo, in quanto la questione della relazione con la storia di una città implica in sé il rapporto con i suoi edifici monumentali, che narrano appunto tale storia.

Ma l'incombente e preziosa presenza dell'antico non deve essere motivo di rinuncia all'identità linguistica del nuovo, come sosteneva, già dagli anni Trenta, **Giuseppe Pagano**:

«[...] lo so che è bella l'antichità gloriosa ma non si può pavoneggiarsi tutto il giorno con le ossa del morto in mano. Pensavo così mentre disegnavo il mio lavoro, il lavoro del mio tempo. Non mi potevo conciliare con un altro tempo. Ero diventato uomo di parte. E pensare che prima mi piaceva tutto laggiù. Era un museo e mi sentivo indifferente: si guardava sulla guida e si diceva: qui era questo, qui era quello, qui era quell'altro!»²³

Egli difendeva, infatti, l'appartenenza al proprio tempo «[...] da chi confondeva la conoscenza delle antiche esperienze con la copiatura delle antiche forme»²⁴, convinto che «[...] l'armonizzare non dipende da sensibilità artistica ma soltanto dall'adottare una identica falsariga stilistica»²⁵

Contro gli imitatori dell'antico, Pagano dichiarava che «Il tempo è un gran medico. Rimandiamo alla sua cura i cervelli intossicati dalla paura del nuovo.»²⁶

Ricorrere al mimetismo stilistico comporta infatti, secondo Pagano, la negazione dell'appartenenza al proprio tempo:

«Ma io non posso né tradire né ingannare me stesso.»²⁷

Analogamente a Pagano, anche **Giuseppe Terragni** riconosceva il valore rappresentato dalla storia, ma esprimeva la necessità che anche la propria epoca ne entrasse a far parte, secondo il linguaggio che le è proprio:

«Chi “custodirà i custodi della legge” che difende quell’arte storica che noi modernisti rivoluzionari dimostriamo di rispettare con sincerità appunto perché non la ricalchiamo sfacciatamente?»²⁸

Egli proponeva, quindi, un nuovo modo di interpretare la *«“tradizione” intesa come sommatoria di rivoluzione anziché cristallizzazione di forme, idee, costumi.»²⁹*

In uno degli scritti del Gruppo 7 del 1935, Terragni esprimeva il rapporto dei giovani con il passato, ribadendo che il rispetto che essi ripongono per l'antico, rappresentato prevalentemente dagli edifici monumentali, non prescinde dalla volontà di proseguire la storia attraverso l'architettura del presente:

«Il desiderio dunque di uno spirito nuovo nei giovani è basato su una sicura conoscenza del passato, non è fondato sul vuoto. [...] Tra il passato nostro e il nostro presente non esiste incompatibilità. Noi non vogliamo rompere con la tradizione: è la tradizione che si trasforma, assume aspetti nuovi, sotto i quali pochi la riconoscono.

Noi abbiamo avuto una sincera ammirazione per gli architetti che ci hanno immediatamente preceduti, e conserviamo la loro riconoscenza, per essere stati essi i primi a rompere con una tradizione di faciloneria e di cattivo gusto, che da troppo tempo imperava. Anche, abbiamo in parte seguito i nostri predecessori; ma ora non più.

[...] Noi vogliamo unicamente, esclusivamente, esattamente, appartenere al nostro tempo, e la nostra arte vuole essere quella che il nostro tempo richiede. Avervi interamente appartenuto con le sue qualità e i suoi difetti, questo sarà il nostro orgoglio.»³⁰

Un atteggiamento esattamente opposto era, invece, quello proposto da **Le Corbusier** che in *“Verso una architettura”* nel 1923, dedicava un capitolo alla “lezione di Roma”. Con il tono polemico e profetico che

27. Giuseppe Pagano, *“Una solenne paterna”*, in *Costruzioni-Casabella*, n°149, maggio 1940, ripubblicato in Cesare De Seta (a cura di), op.cit., pag. 67.

28. Giuseppe Terragni, *“Discorso ai Comaschi”*, in *L'Ambrosiano* dell'1 marzo 1940, ripubblicato in Enrico Mantero, Giuseppe Terragni e la città del Razionalismo italiano, Edizioni Dedalo, Bari, 1983, pag. 45.

29. Giuseppe Terragni, *“Discorso ai Comaschi”*, in *L'Ambrosiano* dell'1 marzo 1940, ripubblicato in Enrico Mantero, op.cit., pag. 45.

30. Giuseppe Terragni, *“Scritti del Gruppo 7”*, 1926-1927, in *Quadrante* n°23 del marzo 1935 e n°24 dell'aprile 1935, ripubblicato in Enrico Mantero, op. cit., pag. 59.

31. Le Corbusier, *"La lezione di Roma"*, in Le Corbusier, *Verso un'architettura*, 1923 (ed. italiana a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini, Longanesi & C., Milano, 1984, pag. 139-140).

32. Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Città Studi Edizioni, Torino, 1966, pag. 152.

contraddistingue quest'opera, nel clima dell'affermazione del Movimento Moderno, egli dichiarava che sono proprio i giovani a dover essere tenuti lontani dai monumenti romani, perché non ancora pronti a giudicarli con il giusto occhio:

«Roma è un bazar all'aperto, pittoresco. Ci sono tutti gli orrori [...] e il cattivo gusto del Rinascimento romano. Questo Rinascimento lo giudichiamo col nostro gusto moderno distante quattro grandi secoli di sforzi, il diciassettesimo, il diciottesimo, il diciannovesimo, il ventesimo.

Noi profitiamo di questo sforzo, giudichiamo con durezza, ma con una chiaroveggenza motivata. Mancano a Roma, assopita dopo Michelangelo, questi quattro secoli. Ritornando a Parigi riprendiamo coscienza del senso della misura.

La lezione di Roma è per i saggi, coloro che sanno e possono apprezzare, coloro che possono resistere, che possono controllare. Roma è la perdizione di coloro che non sanno molto. Mandare a Roma gli studenti di architettura significa rovinarli per sempre. Il Grand Prix di Roma e Villa Medici sono il cancro dell'architettura francese.»³¹

L'enorme distanza sul piano teorico tra uno dei padri del Razionalismo italiano e il maestro della Modernità, in merito al ruolo dell'antico nel progetto del moderno, è compensata dal comune riconoscimento di quello "spirito nuovo" di cui parlava Terragni, attraverso il quale avviare una nuova architettura che esprimesse finalmente il proprio tempo.

Ancora **Aldo Rossi**, nel testo del 1966, ravviva l'attenzione verso il passato, ribadendo nello stesso tempo l'impossibilità di fare della storia un mezzo operativo per intervenire nella città:

«La storia della città è anche la storia dell'architettura; ma la storia dell'architettura è al massimo un punto di vista con cui guardare la città.»³²

Contemporaneamente a Rossi, anche **Vittorio Gregotti** affronta lo stesso tema, con riflessioni analoghe:

«[...] quella che noi scopriamo nella storia non è una verità in sé, ma per noi, per la nostra società di oggi: un insieme di valori capaci di aiutarci a dare un senso, una direzione al nostro muoverci verso la costruzione della storia futura partendo dal presente, in quanto proprio la verità della nostra interpretazione è condizionata dalla nostra azione, dal nostro essere qui ora, nelle difficoltà del mondo.

«[...] noi ci scontriamo con il problema della storia, anche se, dobbiamo dire subito, che occorre guardarsi dall'illusione che essa sia in grado di fornirci degli elementi di indicazione da cui dedurre le forme dell'architettura, attraverso le quali prendere le misure di sicurezza prima di muovere i propri passi. Il vero avanzamento è sempre discontinuità, disarticolazione, ma anch'esso si definisce come tale rispetto a qualche cosa, cioè rispetto alla sedimentazione storica del presente. [...] La storia si presenta quindi anche, da questo punto di vista, come una presa di coscienza, un terreno che dobbiamo attraversare per giungere alla struttura delle cose, per arrivare a toccarle, ma che è necessario lasciare al momento di trasformare le cose stesse.»³³

33. Vittorio Gregotti, op. cit., pag. 132-134.

34. Franco Purini, *L'architettura didattica*, Gangemi Editore, Roma, 1980, pag. 89.

Si diffonde, quindi, intorno agli anni '60 un crescente interesse per il ruolo della storia nel progetto del nuovo, ma la sua presenza, negata nella fase iniziale della formazione linguistica del Movimento Moderno, non può tradursi semplicemente nella mimesi delle forme del passato. La storia è una presenza preziosa ma silenziosa, la cui interpretazione progettuale si sposta sul più profondo livello dell'elaborazione e trasposizione concettuale del proprio significato.

Afferma a tale proposito anche **Franco Purini**, riprendendo, nel 1980, la questione del rapporto con le architetture storiche che continuano a vivere nel nostro presente:

«La storia dell'architettura non può ricostruire il passato; può solo reinventarlo all'interno di una continua sproporzione tra la reinvenzione delle persone e quella dei luoghi. [...] E' la vita che le ha prodotte che se ne è andata dalle architetture storiche ed è solo la nostra vita che giustifica queste.

Esse continuano ad essere vive in quanto appartengono al nostro presente. La storia dell'architettura, in definitiva, che è qualcosa di diverso dall'insieme delle 'architetture storiche', non ha nulla da insegnare direttamente al progettista. Non può 'parlare'. E' come una persona in piedi accanto al nostro tavolo da disegno, di cui sentiamo necessaria la presenza, ma che non può ascoltare né rispondere.»³⁴

Negli stessi anni, **Giorgio Grassi** sottolinea ancora una volta che l'architettura appartiene ai tempi lunghi della storia e da essa trae insegnamento:

«[...] quella che è stata sempre la qualità specifica di ogni opera architettonica degna di questo nome, almeno per me, cioè il fatto di essere anzitutto una parte, una parte soltanto, di una costruzione molto più vasta e fondamentalmente unitaria, appunto la costruzione dell'architettura nel tempo, la lunga esperienza dell'architettura nel tempo.

Questa è del resto anche una delle principali lezioni che io tratto dalla storia dell'architettura, dalla storia

35 Giorgio Grassi, "Architettura lingua morta", intervento a Berlino, 8-10 ottobre 1984, pubblicato in Giorgio Grassi, op. cit., pag. 240-241.

36. Antonio Monestiroli, L'architettura della realtà, Città Studi Edizioni, Milano, 1979 (edizione di Umberto Allemandi & C., Torino, 1999, pag. 24.

37. Franco Purini, Comporre l'architettura, Editore Laterza, Roma, 2006, pag. 140.

delle sue forme, dall'osservazione delle buone architetture che più che rimandarci al loro autore, alla vicenda di un artista, ci mettono di fronte, per così dire, alla loro ragione storica, appunto al legame che le unisce ad altre architetture, quelle architetture che, più che per la loro novità, diversità, s'impongono per la loro necessità, come se fossero lì da sempre, e, più che di stupirci, pretendono da noi attenzione e intelligenza, quelle architetture che ogni volta che le guardiamo hanno sempre qualcosa da insegnarci.»³⁵

La lezione da apprendere attraverso i monumenti prescinde, quindi, dai loro caratteri linguistici o formali, ma rimanda al significato di eternità e memoria che attraverso essi traspare. Se, infatti, la risoluzione formale di una architettura è legata a condizioni contingenti, il suo valore di testimonianza storica si mantiene inalterato nel corso dei secoli.

Scrivo a tale proposito **Antonio Monestiroli**:

«Ogni tema di architettura è posto da un'occasione storica: da uno stato di necessità. Esso è legato a un contesto geografico e a una volontà sociale. Il tema di architettura dunque è fondato profondamente nella realtà storico/sociale che lo propone.

Ogni momento della storia della città pone dei temi di architettura che condizionano la costruzione della città in quel momento storico.

[...] il significato dell'architettura della storia si costruisce con essa: noi dobbiamo conoscerlo ed estenderlo alla realtà presente. Dobbiamo domandarci se i significati delle forme dell'architettura mutano. Una risposta affermativa o negativa dipende da cosa intendiamo per mutamento: sì, se si intende che si liberano da aspetti secondari, propri delle diverse epoche che sono di ostacolo al continuo e generale avanzamento della conoscenza; no, se si intende che ogni epoca attribuisce nuovi e suoi propri significati alle forme dell'architettura. La questione del significato in architettura va posta dunque nel senso di una sua continua e più generale definizione storica, in una prospettiva unitaria di avanzamento della conoscenza.»³⁶

Operare all'interno della città storica, comporta l'assunzione della presenza della storia come dato iniziale della nuova composizione, non con lo scopo di riproporre le forme del passato, ma nell'ottica della salvaguardia della continuità storica che si manifesta attraverso i monumenti.

E, poiché come sostiene **Franco Purini**, «L'architettura è l'unica arte che precede e accetta la trasformazione dell'opera»³⁷, il rapporto con le preesistenze non può prescindere dalla loro conoscenza, come premessa ad ogni ulteriore trasformazione:

«Per chi compone architettura l'esistente non è semplicemente ciò che si pone come pura presenza di cose: l'esistente è il frutto di un'azione complessa con la quale la semplice materialità del mondo si trasforma in valore visibile, in realtà operante. Tale azione si identifica con il progetto di architettura e avviene in tre fasi. La prima consiste nel riconoscere l'esistente; la seconda nell'appropriarsi di esso tramite un processo empatico; la terza si esprime nella produzione di differenze, ovvero nel conferire all'esistente riconosciuto e fatto proprio il segno di una nuova identità.»³⁸

38. Franco Purini, op. cit., pag. 53.

39. Franco Purini, op. cit., pag. 51-52.

Riconoscere l'antico, stabilire con esso una relazione che possa dar vita a un dialogo e ricreare una nuova identità attraverso l'accostamento del nuovo, così come suggerisce Purini, può essere un interessante metodo per l'intervento nella città storica, in particolare nel caso in cui esso preveda l'inserimento di un'emergenza urbana che stabilisce un raffronto con edifici monumentali.

Se, come scrive ancora Purini, il confronto con le preesistenze è un aspetto fondamentale nella composizione di ogni progetto, la sua rilevanza aumenta nel caso di preesistenze storiche, in quanto aumenta la responsabilità della costruzione come "atto critico":

«Non si costruisce su superfici astratte, prive di segni, su una tabula rasa. Comporre un edificio comporta sempre un dialogo serrato e prolungato, che acquista a volte i caratteri di un confronto antagonistico, con una serie di preesistenze che entrano nella composizione determinandone in maniera sensibile gli esiti. Costruire nelle città è un atto critico che in qualche modo rifonda la realtà sulla quale si agisce al momento stesso in cui questa viene modificata da un intervento architettonico. [...] Il nuovo si contamina con l'esistente, e questo diventa diverso a contatto con il nuovo. Ma non solo. Il nuovo che incorpora il preesistente e questo che quasi aveva previsto gli interventi successivi generano una terza entità. Si tratta di un'ibridazione delle due prime che retroagendo su di esse formano un triangolo semantico il quale si risolve in una interazione temporale e formale tra i registri linguistici della preesistenza, del nuovo e della loro congiunzione. [...] qualsiasi progetto è sempre il prolungamento di un progetto già fatto, così come è l'inizio di un progetto futuro.»³⁹

Il tessuto urbano

Quest'ultima categoria propone una lettura del centro storico come struttura urbana, in quanto parte integrante del sistema generale della città.

Una trasformazione della città antica che investe ampie porzioni del tessuto, non può limitarsi ad un confronto

40. Gianfranco Caniggia, Gian Luigi Maffei, *Lettura dell'edilizia di base*, Marsilio Editore, Venezia, 1995, pag. 255.

linguistico con le preesistenze, in quanto, per l'estensione dell'area di intervento, essa assume una dimensione urbana ed è quindi con l'intero impianto urbano del centro storico che deve confrontarsi.

Interventi di tale entità nelle nostre città sono piuttosto rari, soprattutto negli ultimi decenni, in quanto la normativa che vincola il centro storico per la sua conservazione limita fortemente qualsiasi stravolgimento del tessuto, anche a costo di cristallizzarlo in uno stato di fatiscenza.

La difficoltà nell'operare sulla città alla scala urbana è evidenziata da **Gianfranco Caniggia e Gian Luigi Maffei**, che rilevano la «*maggior inerzia delle strutture di grande scala rispetto a quelle di scala minore*»:

«[...] si cambia più spesso vestito che non l'arredo di una casa, l'arredo che non la casa, meno un aggregato che non ciascuna delle case che lo compongono; ed è certamente meno sollecito alle mutazioni un organismo urbano che non un aggregato che lo compone, la strutturazione di un territorio che non quella di una singola città. Questo tuttavia non vuol dire che la "scala grande" non seguiti costantemente a mutare: più capillarmente, con tutta evidenza, ma di giorno in giorno cambia senso, modo di essere utilizzata e in generale "modo di essere", seppur poco percettibilmente.»⁴⁰

L'espansione urbana che ha caratterizzato la trasformazione delle città dagli anni '60 in poi, ha prodotto un progressivo spostamento della popolazione residente dai centri storici ai nuovi quartieri residenziali periferici, con gli esiti negativi, ampiamente noti, che tali città dormitorio hanno registrato, sia dal punto di vista architettonico che sulla qualità della vita dei suoi abitanti.

Questa operazione ha comportato l'abbandono dei centri storici, in quanto il modello abitativo da loro offerto ha iniziato a diventare obsoleto, non dotato dei confort moderni e non adatto ai ritmi di vita della società corrente.

Nonostante ciò, dopo un primo periodo di isolamento dei centri storici dallo sviluppo complessivo della città, durato anche alcuni decenni, oggi la città antica ha riconquistato il suo ruolo di eccellenza, legato non solo alla qualità architettonica e urbana che la contraddistingue, ma anche alla complessità funzionale che essa è in grado di offrire e alla capacità di integrare il tessuto edilizio allo spazio pubblico in una spazialità senza tempo.

Scrivo a tale proposito **Antonio Monestiroli**:

«Questo è il motivo dell'assoluta supremazia della città storica: il fatto di avere predisposto un assetto morfologico in cui il pubblico e il privato si relazionano perfettamente. Così accade che l'armatura del

territorio che il Movimento moderno ha predisposto per l'espansione residenziale della grande città non è stata all'altezza della crescita urbana successiva.

Naturalmente questo processo non giustifica un ritorno alla città ottocentesca, come è invece accaduto in parte della cultura architettonica. Né si può pensare di risolvere il problema della dequalificazione urbana solo ricorrendo al linguaggio architettonico, altro equivoco della cultura contemporanea. Il problema è di ingegneria urbana. Vi è la necessità di costruire nella città i luoghi della vita civile senza rinunciare alla ricerca di una teoria degli spazi aperti che considera la natura come il contesto in cui la città e le sue parti si insediano. [...] Si tratta di trasformare la città monocentrica in una città policentrica.»⁴¹

Una delle figure capaci di precorrere i tempi, in merito alla rivalutazione della città storica, è, ancora una volta, **Aldo Rossi**. Infatti, i suoi studi pubblicati nel 1966 propongono un modello teorico fondato sulla conoscenza storica della città, che considera la struttura urbana costituita da parti strettamente relazionate tra loro attraverso la storia:

«La città viene vista come una grande opera, rilevabile nella forma e nello spazio, ma questa opera può essere colta attraverso i suoi brani, i suoi momenti diversi.[...] L'unità di queste parti è data fundamentalmente dalla storia, dalla memoria che la città ha di se stessa.»⁴²

Il quadro generale delle riflessioni di Rossi, espresse in “*L'architettura della città*”, si ritrova nella collezione di scritti “*I Quaderni Azzurri*”, che raccolgono gli appunti dell'architetto dal 1968 al 1992. In un quaderno del 1977 egli scrive:

«Nel mio libro l'arch. della città ho sostenuto la necessità di studiare la “città per parti”. Questo significa che risolti i grandi problemi di pianificazione (planning) e i problemi viabilistici generali la città non può essere ridotta a un elenco di zone [zoning] residenziale, industriale, commerciale ecc. dove applicare indiscriminatamente il regolamento edilizio. Tutto questo ha prodotto la città-dormitorio, le grandi periferie urbane e in parte la distruzione del centro storico.

Ogni parte o pezzo di città deve possedere una propria individualità ed anche una ricchezza e una compenetrazione di funzioni diverse.

Questo significa anche che se noi vogliamo ridare se non la bellezza ma almeno l'individualità che riconosciamo alla città antica anche alla nostra città dobbiamo procedere per progetti specifici.

Questi progetti non possono essere concepiti come un unico progetto urbano/questo oltre ad essere utopico

41. Antonio Monestiroli, *La metopa e il triglifo*, nove lezioni di architettura, Editore Laterza, Milano, 2002, pag. 71-72.

42. Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Città Studi Edizione, Torino, 1966, pag. 73.

43. Aldo Rossi, 8 novembre 1977, in *"Architettura. USA/ progetto Firenze/Ve"*, Quaderno n° 21, 20 ottobre 1976 - 15 maggio 1977, (pubblicato in Francesco Dal Co (a cura di), op.cit..

44. Aldo Rossi, in *"Architettura. Discorso di Santiago"*, Quaderno n° 20, 19 luglio 1976 - ottobre 1976, pubblicato in Francesco Dal Co (a cura di), op.cit..

finirebbe per annullare la dialettica della vita della città, ma con una serie di progetti che si misurano con le concrete esigenze, non solo tecniche e formali, di un quartiere, di una zona come di una semplice strada. Inoltre questo ci permette di arrestare, almeno in parte, la crescita indiscriminata della città e di considerare il centro, in un concetto più largo di quello di centro storico.

[...] credo che proprio a Berlino ho avuto l'impressione che oggi il "centro storico", sia qualcosa di molto più vasto di un concetto stilistico legato ai monumenti e all'edilizia del passato: monumenti sono per noi oggi anche queste grandi attrezzature industriali, gasometri, magazzini delle merci, ferrovie, canali che si mescolano alle costruzioni residenziali operaie.»⁴³

La lettura "per parti" della città permette di gestire le trasformazioni al suo interno coordinando più interventi nei punti strategici del tessuto:

«L'indicazione è più precisa di quanto sembri ed essa prevede:

di considerare la città per parti

di valorizzare il principio dell'analogia, della associazione in architettura.

[...] Parlare di città per parti, come ho detto altre volte, significa semplicemente considerare la inutilità di un disegno complessivo della città come se la città fosse la proiezione sul piano orizzontale di una astratta forma geometrica.

Si tratta di capire ogni episodio, di intervenire nei punti nodali all'interno non di una rigida pianificazione ma di un programma.

Che come tutti i programmi si attua nel tempo.

[...] Il principio dell'analogia ci permette di considerare il costruito non come uno sfondo più o meno suggestivo, ma come un materiale della nostra stessa costruzione. In tal senso gli antichi hanno operato nel centro storico.»⁴⁴

«Le parti di città devono tendere alla diminuzione dei rapporti gerarchici tra i diversi centri, nel rispetto delle differenze di specificità e di ruolo. Si configura così una città concepita o rilevata come sistema di luoghi centrali.

Nella città moderna si creano differenti relazioni con i luoghi produttivi. Si creano dei vuoti potenziali. [...] Da qui anche la riorganizzazione in altri spazi delle funzioni attualmente svolte da grandi manufatti, edifici pubblici, stazioni, industrie che con la perdita del significato originale possono [e non sempre] rappresentare alternative notevoli sulla città che pure non ne modificano l'immagine o la continuano. Si può porre così la questione dei centri urbani o centri storici. Costruzioni che hanno potenzialmente un uso diverso o migliore.

Può nascere da qui l'intreccio profondo e non schematico tra l'esistente e il nuovo, e la convinzione che ogni progetto debba avere delle sue fasi.»⁴⁵

La formazione della città è quindi l'esito, secondo Rossi, di un processo additivo delle diverse parti, in cui la storia svolge un ruolo determinante:

«Il significato di questo si può ritrovare nella questione posta come procedimento additivo e quindi della costruzione per elementi e parti.

Le parti sono insieme prefissati (più prefissati degli elementi in quanto sono soluzioni d'architettura - prodotti finiti).

Teoricamente le parti possono intendersi come architetture costituite che sono utilizzate in modo diverso.

La diversità è data dal contesto e quindi dal procedimento o sistema compositivo usato. Il quale è necessariamente additivo.

Nel procedimento additivo vi è anche la storia e un'altra chiarificazione sul prodotto della storia dell'arch.

Dobbiamo sempre disporre delle parti immutabili: questo è il rapporto delle persone con il loro destino.

La difficoltà dell'arte è allora nel dover assumere o volere imitare questo destino.

[...] Penso che il procedimento additivo sia legato alla conoscenza della città, dei manufatti, dei monumenti ma che concepisca tutto questo come una serie di frammenti.»⁴⁶

La trasformazione del centro storico deve tenere conto della complessa stratificazione storica della città, per cui i singoli edifici, come i monumenti, non rivestono un'importanza in quanto tali, ma vanno considerati anch'essi come parte di un'unità più grande che è, appunto, la città:

«In tale direzione anche il rapporto centro storico/progetto assume una caratteristica più definita. Il progetto per il centro storico non è né il restauro né la messa in efficienza di una struttura simile.

Chiese abbandonate [...] possono diventare musei ma anche teatri e scuole.

Questo è il senso della priorità della forma rispetto alla funzione la quale è soprattutto funzione nel tempo e del tempo.

[...] In realtà nella nostra proposta relativa al progetto dei centri storici noi vogliamo dissacrare i monumenti, essi ritornano parte della città come topografia e materiale costruttivo di cui ci possiamo servire.

Qui materiale costruttivo significa anche materiale stilistico o permanenza tipologica. [...]

45. Aldo Rossi, in "Architettura. Grecia", Quaderno n° 33, 1 giugno 1986 – 22 dicembre 1986, pubblicato in Francesco Dal Co (a cura di), op.cit..

46. Aldo Rossi, 30 dicembre 1970, in "Architettura", Quaderno n° 4, 30 dicembre 1970, pubblicato in Francesco Dal Co (a cura di), op.cit..

47. Aldo Rossi, 19 luglio 1976, per il discorso di Santiago, in "Architettura. Discorso di Santiago", Quaderno n° 20, 19 luglio 1976 - ottobre 1976, pubblicato in Francesco Dal Co (a cura di), op.cit..

48. Aldo Rossi, in "Architettura. Discorso di Santiago", Quaderno n° 20, 19 luglio 1976 - ottobre 1976, pubblicato in Francesco Dal Co (a cura di), op.cit..

49. Antonio Monestiroli, L'architettura della realtà, Città Studi Edizioni, Milano, 1979, (edizione di Umberto Allemandi & C., Torino, 1999), pag. 25.

Esiste poi un aspetto della città antica che ci colpisce per la sua nefandezza sociologica. (Napoli, Porto, Istanbul). In gran parte la bellezza di questi luoghi è dovuta a condizioni di vita arcaiche, inconciliabili con le conquiste sociali di oggi ecc. In quali forme è possibile intervenire in situazioni di questo tipo?

Certamente l'obiettivo [...] non è quello di una teoria generale, o qualche tipo di proposta alla maniera socialdemocratica capace di garantire il vecchio e il nuovo in un equilibrio privo di lacerazioni.

Per noi è fondamentale il problema del progetto non certo come esercitazione accademica ma la prova concreta di come l'architettura nasca da situazioni storiche complesse, da conflitti, da contraddizioni, dalla lotta di classe, come dal progresso scientifico e tecnologico.»⁴⁷

Inoltre, il progetto del centro storico rientra nello stesso processo storico di stratificazione della città, in quanto realizza la necessaria trasformazione della struttura urbana, anche se non tutti gli interventi sulla città si possono considerare positivi:

«Il centro storico, se così vogliamo ancora chiamarlo, è quindi un'occasione per la nostra misura dell'architettura/ esso è soprattutto la città, e l'insieme dei problemi che pone la lotta di classe, la tecnica, la trasformazione delle cose. Non un concetto accademico, rigido, di difesa dei monumenti ma un ricongiungimento dell'architettura oltre lo stile sia esso antico, antiquato, moderno, contemporaneo. Noi vogliamo costruire nelle nostre città senza scandalizzarci per il loro volto mutato ma ricercando quale di queste variazioni può essere giudicata positiva ed eliminando le superfetazioni.

Spesso un uomo cattivo è stupido/e questo vale anche per molti interventi di oggi nella città.»⁴⁸

Un concetto analogo è espresso, negli stessi anni, anche da **Antonio Monestiroli**:

«[...] la città si costruisce sempre sulla città precedente, attraverso successive modificazioni. Dunque è la storia della città che pone i temi di architettura nella prospettiva del superamento delle sue contraddizioni.»⁴⁹

La trasformazione del centro storico è quindi una condizione indispensabile per la sua stessa conservazione come elemento vitale, integrato nella dinamica urbana complessiva della città. Scriveva a tale proposito **Ignazio Gardella** nel 1974, in occasione della redazione del progetto per il Piano Particolareggiato del centro storico di Genova:

«Il primo equivoco sta nell'aver spesso considerato i centri storici al di fuori della loro dimensione più reale,

più concreta, quella urbana; lì si è fatti diventare, anziché parti della città, degli “oggetti” in sé, delle realtà autonome, di cui si potevano decidere il destino e le trasformazioni in modo astratto dal contesto urbano. E’ mancato il senso di come anche i nuclei antichi fossero parte costitutiva della città, elemento del processo di stratificazione, distruzione ed espansione, attraverso cui essa si costruisce nel tempo, fino alla configurazione attuale; è mancato il senso di come essi fossero non dei feticci da conservare ma degli elementi dialettici da immettere in una configurazione globale della città moderna.

Lo stesso concetto di “Centro Storico” implicava l’idea di una parte incastonata entro sviluppi difformi, e si basava dunque sulla contrapposizione fra due strutture intese come disomogenee, città antica da una parte e città moderna dall’altra. Così le parti antiche sono state considerate come fatti anomali, distinti, da riguardare in termini particolari. Ma fra la considerazione di un Centro Storico e la considerazione di una diversa parte di città non esiste vera differenza qualitativa, anche se il primo tema comporta problemi di vincolo e di relazione più numerosi e complessi: in entrambi i casi il problema è sempre e soprattutto di “contesto urbano”, cioè di rapporto articolato e corretto con la struttura della città e con il significato dei suoi elementi. L’antico (come il nuovo) non vale di per sé, ma solo in quanto serve alla vita e alla forma della città contemporanea. [...] Il problema dell’intervento là dove si poneva, non era anzitutto quello di un giusto rapporto con la struttura urbana, ma (dato che questa era ignorata) soprattutto quello dell’adeguamento linguistico esteriore e superficiale delle nuove forme alle antiche; allo stesso modo la conservazione, prescindendo da un’analisi del reale, si riduceva spesso alla cristallizzazione di un fatto degradato e compromesso rispetto ai caratteri dell’organismo originario.»⁵⁰

A circa trenta anni di distanza, anche **Franco Purini** ribadisce che l’unica condizione affinché i centri storici entrino a far parte della dinamica complessiva della città è quella di garantire loro la possibilità di modificarsi, in relazione alla trasformazione generale e continua dell’organismo urbano:

«Occorre contrattare la vitalità della città comprendendo che, se una città è viva, essa è anche soggetta a sviluppi che la alterano e la deformano. In questo senso e solo in questo, il problema del centro storico è importante. Come elemento vivo, come fatto urbano che deve modificarsi e non imbalsamarsi, come oggetto di una reale trattativa urbana che può vederlo subalterno rispetto a scelte complesse, il centro storico riprende interamente il suo ruolo autentico all’interno dei limiti che ne devono definire la natura ‘individuale e diversa’ caso per caso.»⁵¹

Ma l’intervento sull’antico non è un problema di adeguamento linguistico superficiale del nuovo, né può

50. Ignazio Gardella, S.Larini, "Genova: un progetto per la città antica. Il piano particolareggiato per i nuovi insediamenti universitari nelle zone di S.Donato e S.Silvestro", in "Controspazio", n°2, ottobre 1974, (ripubblicato in Alberto Samonà, op.cit., pag. 264).

51. Franco Purini, L’architettura didattica, Gangemi Editore, Roma, 2002, pag. 20.

52. Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Borin-ghieri Editore, Torino, 1991, pag. 35.

53. Giorgio Grassi, *"Le spoglie della città antica"*, intervento alla tavola rotonda sul tema *"La città fra conservazione e trasformazione: il caso di Brescia"*, 14 ottobre 1995, pubblicato in *"La nuova dimensione urbana: temi e problemi della politica urbanistica a Brescia"*, Atti del Convegno, Brescia, 1997, (ripubblicato in Giorgio Grassi, op. cit., pag. 346).

basarsi sulla conservazione acritica di qualsiasi tessuto urbano; così come la conservazione di un organismo urbano passa anche attraverso la sua trasformazione. Tra i due termini esiste un sottile equilibrio, come ricorda Vittorio Gregotti negli anni '90:

*«Modificazione, appartenenza, contesto, identità, specificità, sono un gruppo di vocaboli che sembrano presupporre una preesistente realtà da conservare trasformandola, tramandandone la memoria con le tracce a loro volta fondate sulla base delle tracce precedenti, una realtà cioè che appare nella forma fisica di una geografia il cui culto conoscitivo e la cui interpretazione forniscono il materiale portante del progetto.»*⁵²

Escludere la trasformazione come possibilità di rinnovamento di un centro storico, comporta di fatto il suo estraniamento dallo sviluppo della città. In continuità con il pensiero di Gardella, quindi, **Giorgio Grassi** alla fine degli anni '90, afferma che per conciliare le due esigenze di conservazione e trasformazione, necessarie da un lato per salvaguardare il centro storico e dall'altro per mantenerlo parte attiva della città, il rinnovamento urbano del centro storico deve accogliere la sua storia come presupposto:

*«[...] i due termini conservazione e trasformazione, che [...] vengono posti come elementi dialettici della costruzione della città, in realtà una definita linea di pensiero (intorno ai problemi della città storica, dei suoi monumenti, ecc.) che gode oggi di un certo credito, ce li indica invece come due termini antitetici, inconciliabili e, in quanto obiettivi operativi, ci invita a metterli in opera come due motivi diversi e separati. Questa è grossomodo l'operazione schizofrenica che ci viene proposta, parlo come architetto, cioè da un lato il patrimonio storico monumentale destinato alla pura e semplice conservazione, dall'altro la città, inclusa la città antica naturalmente, che si modifica e si rinnova lasciando fuori però da questo processo gli elementi della sua storia.»*⁵³

Introduzione ai casi studio

E' possibile associare alla ricostruzione teorica fin qui discussa, che ha messo a confronto le opinioni dei principali architetti, per lo più italiani, intervenuti nel dibattito sul tema della costruzione del nuovo nell'antico, una selezione di esempi concreti di architetture, collocate all'interno di centri storici. Il criterio di scelta di questi casi studio si allinea al metodo di classificazione per categorie tematiche, proposto per distinguere i diversi apporti teorici all'argomento. L'ambito di intervento a cui ciascuna delle tre categorie

fa riferimento, e cioè gli elementi del tessuto edilizio, l'edificio come emergenza urbana e il tessuto urbano, viene quindi associato ad un esempio, che diviene rappresentativo per quella categoria.

I tre casi, così classificati, esemplificano quindi tre modalità attraverso le quali l'architettura moderna ha saputo dialogare con il tessuto antico: il primo caso è un intervento sul tessuto edilizio abitativo della città antica; il secondo caso riguarda, invece, la costruzione di un edificio pubblico ed entrambi esprimono un approccio architettonico al tema del rapporto con l'antico; il terzo caso analizza infine un intervento su un brano di tessuto della città antica, adottando relazioni contestuali di tipo urbano.

Possiamo identificare le prime due categorie come appartenenti al più generale tema del "Dialogo contestuale". Infatti, sia l'analisi di un singolo edificio costituente il tessuto edilizio, che quella di una emergenza urbana, prendono in considerazione l'opera come oggetto architettonico, dato che in entrambi i casi si tratta di un singolo edificio inserito all'interno di un tessuto. La ricerca del dialogo contestuale tra queste architetture e l'intorno urbano di riferimento è espressa attraverso l'esplorazione delle relazioni di ordine linguistico che il nuovo intervento instaura con il tessuto storico nel quale si inserisce. Il genere di rapporti che vengono studiati sono, quindi, di ordine compositivo: rapporti modulari tra il nuovo e l'antico, rapporti proporzionali, relazioni urbane, direttrici, allineamenti, ritmo, sintassi, rapporti pieni-vuoti, relazioni materiche, ecc.

Il caso studio della terza categoria, può essere invece inserito all'interno del tema che definiamo "Tessuto urbano". In esso, infatti, l'ambito di analisi si sposta alla scala della città, attraverso l'analisi delle relazioni linguistiche di ordine morfologico, oltre che compositivo, che il nuovo intervento instaura rispetto al tessuto storico.

La scelta di questi tre casi studio ha prediletto tre città italiane, perché è nota la particolare sensibilità dimostrata in Italia nei confronti della storia e del contesto e in merito alla interpretazione progettuale di questi due aspetti, mediata attraverso il linguaggio dell'architettura moderna.

Nell'ampio panorama di possibili esempi a disposizione, per quanto riguarda le due categorie del "Dialogo contestuale", si è preferito affrontare lo studio di due interventi piuttosto noti che, a quasi cinquant'anni di distanza uno dall'altro, rappresentano dei contributi molto significativi attraverso i quali la nostra epoca è riuscita ad instaurare un dialogo con la storia, seppure con modalità molto diverse. Il primo di questi esempi è la casa alle Zattere costruita da Ignazio Gardella a Venezia negli anni '50, mentre il secondo è il recente Museo dell'Ara Pacis a Roma, di Richard Meier. La scelta di queste due città non è, inoltre, casuale, dato che Venezia e Roma sono probabilmente le due città italiane la cui immagine attuale internazionale si identifica ancora, in maniera più evidente rispetto ad altre città, con quella dei loro centri storici.

54. Aldo Rossi, 27 gennaio 1981, in "Architettura. Grecia", Quaderno n° 29, 25 agosto 1980 – marzo 1981, pubblicato in Francesco Dal Co (a cura di), op.cit..

La scelta del terzo esempio si è rivolta, invece, verso un progetto non realizzato, meno noto rispetto ai primi due esempi, ma ugualmente interessante. Esso è il progetto per la ristrutturazione del quartiere Cortesella a Como di Giuseppe Terragni, elaborato negli anni '30, attraverso il quale è possibile comprendere lo slancio poetico con il quale veniva affrontato il ridisegno urbano di un brano di città, da parte di chi viveva in prima persona l'affermazione del linguaggio della modernità in Italia.

In tutti i casi trattati, l'analisi assume due termini di riferimento: da un lato la modernità, rappresentata dal nuovo edificio o dal nuovo intervento urbano, dall'altro il tessuto storico della città nella quale il nuovo si inserisce, che ne costituisce il contesto e il termine di confronto.

La conoscenza storica delle principali vicende urbane che entrano in qualche modo in relazione con i nuovi interventi, diventa, quindi, il presupposto all'analisi dei tre progetti, perché, come direbbe Aldo Rossi «[...] *ciò che circonda l'oggetto fa parte dello stesso oggetto. Come una natura morta con paesaggio [...]*»⁵⁴

Lo studio di questi tre esempi, si avvale inoltre di un repertorio di elaborazioni grafiche prodotte nel corso della ricerca. Questi disegni sono uno strumento di conoscenza, di analisi e di indagine critica sul piano della composizione architettonica. Partendo, infatti, dal ridisegno di ognuna delle tre opere inserita nel contesto urbano, esse propongono differenti tematiche di analisi, che spaziano nel campo delle relazioni linguistiche tra nuovo e antico già precedentemente indicate, suggerendo quindi degli spunti di riflessione sull'opera, che ne accompagnano la lettura critica.

Infine, questi tre casi studio vogliono essere un suggerimento concreto per ribadire che, nonostante la difficoltà che nel corso della storia la modernità ha incontrato per riuscire a entrare in sintonia con l'antico, è ancora possibile per la nostra epoca entrare a far parte del lungo tempo della città, arricchendone il tessuto con nuove stratificazioni.



CAPITOLO 3

Ignazio Gardella e la casa alle Zattere a Venezia

Ignazio Gardella e la casa alle Zattere a Venezia

«...l'architettura ha una storia lunga
e [...] forse si tratta solo di proseguirla.»
Ignazio Gardella, 1997.¹

Casa Cicogna, costruita da Ignazio Gardella tra il 1953 e il 1958 su Fondamenta delle Zattere, rappresenta uno dei più riusciti esempi di dialogo contestuale della modernità, all'interno di un centro storico particolarmente complesso, quale è quello di Venezia (fig. 50).

L'edificio si inserisce all'interno della cortina edilizia continua che caratterizza il Canale della Giudecca, assumendo la propria denominazione dal nome delle Fondamenta sulle quali sorge, dette appunto "zattere" in quanto fino al XV secolo il margine di questi terreni sul Canale della Giudecca era costituito da opere provvisorie su palificata, a causa della continua presenza di cantieri navali.² Solo nel 1519 si procedette alla rettifica e pavimentazione di questo bordo urbano³, che conservò comunque un ruolo secondario rispetto ai terreni affacciati sul Canal Grande⁴.

Saverio Muratori, nella carta *"La città-arcipelago delle origini"* (fig. 51), pubblicata nel 1959 in *"Studi per un'operante storia urbana di Venezia"*, individua Fondamenta delle Zattere come una zona lagunare oggi interrata. La carta dello stesso opera, *"La città unitaria"* (fig. 52), evidenzia inoltre la destinazione principale dell'area, indicandola come "zona portuale-industriale nell'età gotica (fino al sec. XV)".

Giulio Carlo Argan, nel celebre saggio monografico del 1959 sull'architetto-ingegnere⁵, definiva la casa alle Zattere come «la più meditata, forse anche la più suggestiva opera di Gardella», in cui la ricerca perseguita dal maestro in merito all'"ambientamento" delle sue architetture nel contesto raggiunge dei risultati così elevati da spingere Argan a parlare di questa architettura come rappresentativa di una poetica⁶. Poetica che potremmo allargare in generale ai maestri del Razionalismo Italiano, impegnati, come Gardella, nell'affermazione del linguaggio della modernità, ma attenti alla salvaguardia dei caratteri particolari di ogni tessuto, specialmente quello storico.

1. Antonio Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella*, Laterza & figli, Bari, 1997, pag. 35.

2. Luciano Semerani, "Ignazio Gardella e la casa alle Zattere", in Marco Casamonti, Ignazio Gardella architetto. Costruire le modernità, Electa, Milano, 2006, pag. 199-204.

3. Egle Trincanato, "Venezia nella storia urbana", in *Su Venezia e la laguna veneta e altri scritti di architettura 1948-1993*, Officina Edizioni, Venezia, 1997, pag. 177-178.

4. Luciano Semerani, op. cit., pag. 204-208.

5. Giulio Carlo Argan, Ignazio Gardella, Edizioni di Comunità, Milano, 1959. (ripubblicato in Giulio Carlo Argan, *Progetto e destino*, Casa Editrice Il Saggiatore, Milano, 1965).

6. Giulio Carlo Argan, op. cit., pag. 22.

Fig. 50. Casa alle Zattere, foto del prospetto su Fondamenta delle Zattere visto dal Canale della Giudecca.

7. Paolo Portoghesi, "Il metodo di Gardella", in Marco Casamonti, op. cit., pag. 21.



Fig. 51. "La città-arcipelago delle origini". Pianta in scala 1:10000 sulla mappa della città".

Fig. 52. "La città unitaria". Pianta in scala 1:10000 sulla mappa della città attuale".



Scrive infatti Paolo Portoghesi nel 2006, in occasione della mostra tenutasi al Palazzo Ducale di Genova per celebrare il centenario della nascita di Gardella, trascorso nel 2005:

«Negli anni cinquanta Gardella partecipa, assieme ad Albini, Rogers, Ridolfi e Scarpa, a quel processo di reintegrazione dell'identità italiana nell'alveo della modernità, che aspetta ancora una puntuale ricostruzione storica; nascono così la splendida Casa Borsalino di Alessandria, la Mensa Olivetti di Ivrea e la Casa alle Zattere a Venezia, esempio insuperato di profonda sintonia con il linguaggio proprio di una città.»⁷

Tutta l'attività progettuale di Gardella, e potremmo qui ancora aggiungere degli architetti del Razionalismo italiano, si pone il problema dell'ambientamento dell'edificio, ma è soprattutto nella veneziana casa alle Zattere che le parole di Argan trovano un referente preciso:

«Ambientare significa rendere familiare, evitare la sorpresa, far sì che, sorgendo l'edificio in quel luogo e in quelle forme, s'abbia non tanto la sensazione quanto il sentimento che lì sia stato da prima o che qualcosa l'abbia preceduto e in qualche modo in esso sopravviva: sicché non dobbiamo soltanto prendere atto del suo essere, ma del suo essere in quel modo, in quelle linee e forme e colori, allo stesso modo che rivedendo in un museo un quadro già noto, la mancanza dell'urto emotivo ci permette di scorgere,

più squisite e trasparenti, le sue qualità formali.»⁸

Ma ambientare per Gardella non ha niente a che vedere con la mimesi delle forme presenti nel contesto. Infatti, osservava ancora Argan che l'architettura di Gardella è l'esito di un processo di deduzione che pone come dato di partenza la situazione ambientale:

«[...] l'edificio non è altro, in ultima analisi, che la definizione formale di una situazione ambientale. Ma nulla è più lontano dallo stile di Gardella che il gusto della facile assonanza tra le forme dell'edificio e le sembianze naturali più prossime, o la simulazione di una nascita spontanea dell'edificio, o il compiacimento delle cadenze popolaresche, vernacolare. [...] La sua tesi è che la forma architettonica non debba assimilarsi né opporsi alla situazione ambientale, ma ragionevolmente dedursi da essa, quasi per un processo di sublimazione, sicché la genesi della forma deve rimanere percettibile, come una legge strutturale. Il processo critico del raccogliere, valutare, ragguagliare i dati è il processo stesso dell'architettura: e non è chi non veda che si tratta ancora di un processo di trasformazione della dimensione in proporzione.»⁹

Prima di analizzare più dettagliatamente il ruolo della proporzione nel processo compositivo della casa alle Zattere, occorre definire la situazione ambientale nella quale Gardella inserisce la sua opera.

L'edificio è un condominio signorile situato in un lotto angolare dalla forma a T, orientato con il prospetto principale su Fondamenta delle Zattere e con quello laterale su Calle dello Zuccherò (fig. 53). La posizione paesaggisticamente privilegiata di affaccio sul Canale della Giudecca e sulle chiese palladiane, situate sulla sponda opposta nell'isola omonima, fa sì che il fabbricato, osservandolo dal mare, si presenti inserito in una cortina edilizia continua e compatta, all'interno della quale si riconoscono due edifici di rilevanza storica-monumentale: la Chiesa agostiniana dello Spirito Santo, alla destra di casa Cicogna, e l'Ospedale degli Incurabili, proseguendo invece su Fondamenta delle Zattere in direzione opposta a S. Marco (fig. 54).

L'impianto planimetrico dell'edificio ricalca l'andamento del lotto, lasciando una corte privata interna sul retro dell'area, tra casa Cicogna e la chiesa dello Spirito Santo (fig. 55). La presenza di vuoti urbani, corti, campi o campielli pubblici o privati, all'interno del tessuto veneziano è infatti una caratteristica ricorrente dell'impianto urbano della città.

Nelle cartografie storiche di Venezia, quali la pianta prospettica di Jacopo de' Barbari, pubblicata da Antonio Kolb nel 1500 (fig. 56) o la pianta topografica di Lodovico Ughi, pubblicata a Norimberga nel 1762 (fig. 57), è possibile leggere la struttura urbana di Fondamenta delle Zattere. Essa è caratterizzata da un impianto piuttosto tradizionale, in cui l'edificato si dispone ortogonalmente al canale, o, come in questo caso, ortogonale

8. Giulio Carlo Argan, op. cit., pag. 11.

9. Giulio Carlo Argan, op. cit., pag. 10.



Fig. 53. Casa alle Zattere, foto del prospetto su Calle dello Zucchero verso il Canale della Giudecca.

Fig. 54. Casa alle Zattere, foto del prospetto su Fondamenta delle Zattere visto dal Canale della Giudecca, con la Chiesa dello Spirito Santo e l'Ospedale degli Incurabili.

Fig. 55. Casa alle Zattere, foto della corte interna.





Fig. 56. Pianta prospettica di Venezia attribuita a Jacopo de' Barbari, pubblicata da Antonio Kolb, Venezia, 1500, silografia in sei legni stampati su sei fogli.

Fig. 57. Pianta topografica di Venezia di Lodovico Ughi per lo Städt-Atlas pubblicato a Norimberga nel 1762 dagli eredi di Johann Baptist Homann, in Egle Tricatanato, "Venezia nella storia urbana".

10. Egle Trincanato, "Venezia nella storia urbana", in *Su Venezia e la laguna veneta e altri scritti di architettura 1948-1993*, Officina Edizioni, 1997, pag. 158-186.

all'arteria principale costituita dalla Fondamenta, intervallato da calli piuttosto strette¹⁰.

Il fronte su Fondamenta delle Zattere presenta un arretramento nella parte del volume a contatto con la chiesa, il cui prospetto risulta quindi libero nonostante la continuità della cortina edilizia (fig. 58). La fig. 59 evidenzia la leggera angolazione che muove il prospetto principale di casa Cicogna ad una distanza dalla chiesa pari a circa 1/3 della lunghezza totale del fronte. Essa è determinata dall'allineamento della casa rispetto ai due edifici contigui.

Il fabbricato è composto da cinque livelli in alzato e da un piano basamentale sul fronte principale, contenente l'ingresso e degli ambienti di servizio. Il piano tipo (fig. 60), che presenta delle leggere variazioni dovute ai successivi arretramenti del volume in altezza, ospita quattro appartamenti: uno affacciato sul Canale, uno con il doppio affaccio sul Canale e su Calle dello Zucchero e due rivolti verso Calle dello Zucchero. Essi sono aggregati in due volumi principali, disposti su quote diverse e serviti da due corpi scala indipendenti (fig. 61). L'ultimo livello, caratterizzato dall'arretramento del fronte principale, è un unico appartamento, circondato su tre lati dalla caratteristica balconata continua della terrazza (fig. 62).

La sezione longitudinale A-A' (fig. 63) mostra lo scarto di livello esistente tra i due volumi, pari alla metà del singolo interpiano. Questa misura è invece costante nei due blocchi su tutti i livelli, ad eccezione dei piani terra, in cui diminuisce nel volume su Fondamenta



delle Zattere fino all'altezza delle porte di ingresso (fig. 64), ed aumenta in quello posto sul retro.

Lo schema planimetrico di distribuzione degli appartamenti, illustrato dalla fig. 65, evidenzia la coincidenza tra la suddivisione proprietaria, la posizione dei setti principali che articolano gli spazi interni e il sistema di aggregazione volumetrico (fig. 66). E' possibile quindi associare ad ogni appartamento un'unità volumetrica, che interviene nel meccanismo generale di giustapposizioni e intersezioni, determinando la configurazione volumetrica complessiva dell'edificio. Dallo schema è inoltre possibile leggere lo svuotamento in altezza del volume, evidenziato dai volumi in sottrazione al volume principale, i quali determinano gli arretramenti progressivi in alzato dei fronti. Questo meccanismo

Fig. 58. Casa alle Zattere, foto del particolare del coronamento.



Fig. 60. Casa alle Zattere,
pianta del piano tipo.

Fig. 61. Casa alle Zattere, foto
di interni.

Fig. 62. Casa alle Zattere,
pianta del piano quinto.

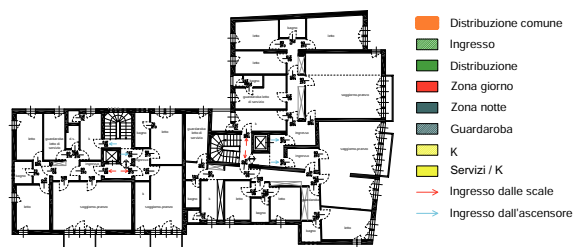


Fig. 63. Casa alle Zattere, sezione longitudinale.

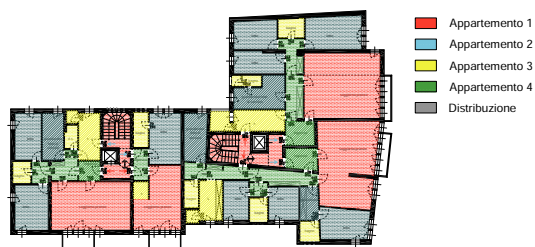
Fig. 64. Casa alle Zattere, foto di interni.

Nella pag. seguente.

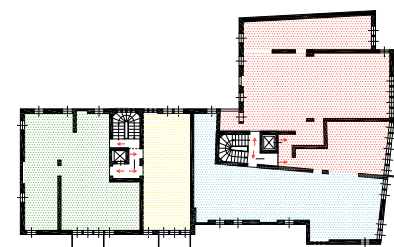
Fig. 65. Casa alle Zattere, Ignazio Gardella, schema planimetrico di configurazione volumetrica del piano tipo.



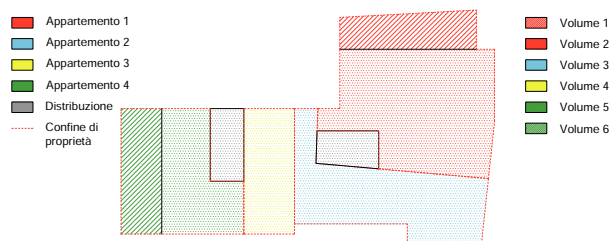
Pianta del piano tipo



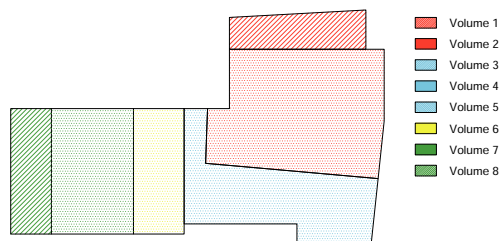
Pianta del piano tipo - destinazioni d'uso



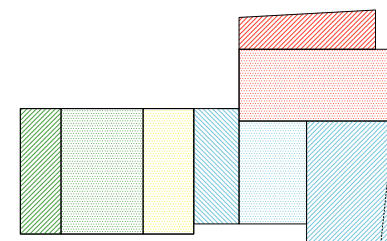
Pianta del piano tipo - suddivisione proprietaria



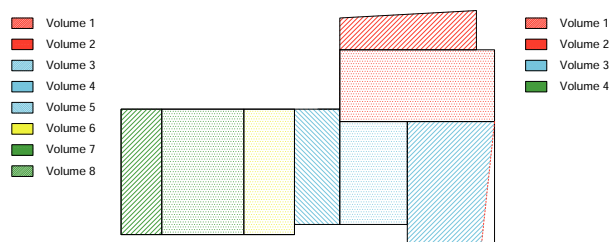
Schema della suddivisione proprietaria



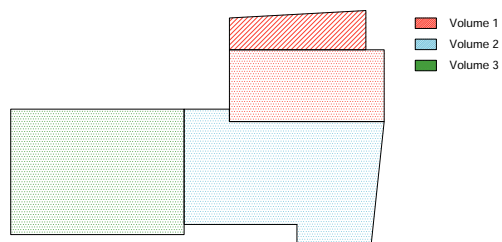
Scomposizione volumetrica



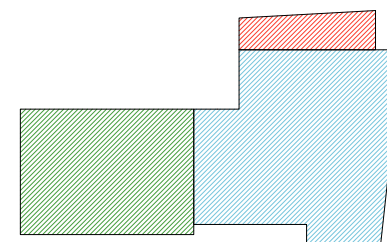
Giustaposizione di volumi elementari



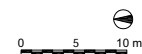
Sottrazione

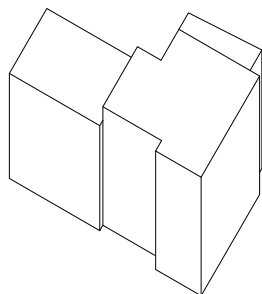


Intersezione volumetrica

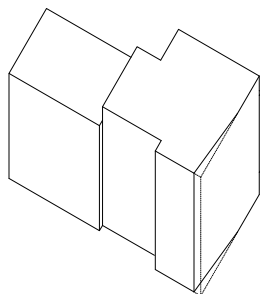


Aggregazione volumetrica

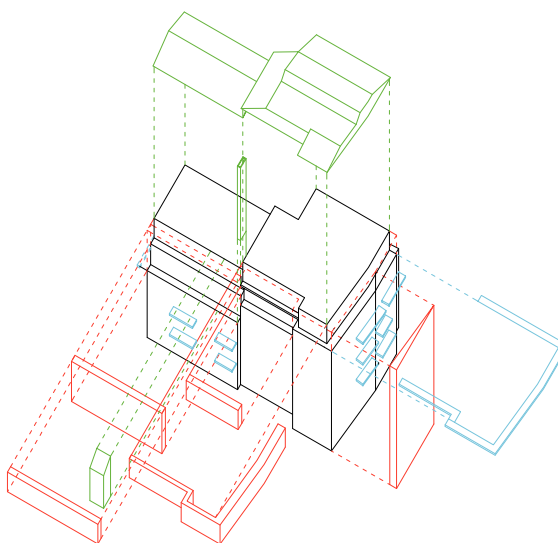




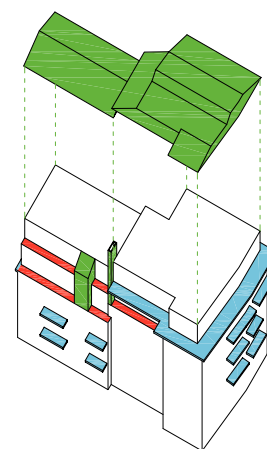
Giustapposizioni



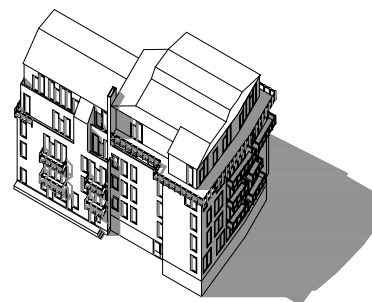
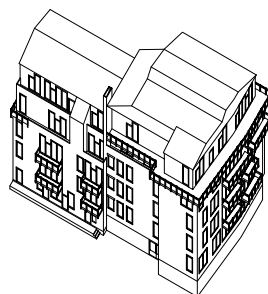
Intersezioni



Scomposizioni



Ricomposizioni



- Sottrazione
- Addizione di volume
- Addizione di piani

0 10 m

Fig. 66. Casa alle Zattere, Ignazio Gardella, sistema di aggregazione volumetrica.

11. Giulio Carlo Argan, op. cit., pag. 10.

di alleggerimento volumetrico è compensato dalla presenza di volumi e di piani in addizione, ossia i forti aggetti delle balconate, che movimentano i due fronti e costituiscono il motivo unificatore del coronamento (fig. 67-72).

Il processo compositivo dell'edificio è generato da un complesso sistema di rapporti proporzionali che strutturano contemporaneamente l'impianto planimetrico e gli alzati. Ed è proprio la "deduzione" di questo modulo dal contesto circostante che innesca il dialogo della casa alle Zattere con la città di Venezia. Scriveva infatti Argan, ancora in riferimento alla poetica gardelliana:

«[...] l'architettura di Gardella è tutta un'architettura di proporzioni, modulare, come l'architettura del primo Rinascimento; ma senza che sia dato a priori un sistema proporzionale, un'unità di misura dello spazio, un modulo: perché questa architettura non può ammettere, neppure come ipotesi di lavoro, un'idea precostituita dello spazio, una struttura universale, una forma ideale e archetipa. Il modulo nasce e si precisa via via che si definisce la forma, e nasce proprio dalla consumazione totale di quanto v'è di materiale, di irriducibile, di particolaristico nel dato.»¹¹

«[...] quest'architettura è fondamentalmente proporzionale, benché non nel senso classico o in quello della sezione aurea e del "modulor". Il punto di partenza è bensì, né potrebb'essere altrimenti, questa proporzionalità sistematica, così come i



Fig. 67. Casa alle Zattere, foto dei balconi aggettanti su Fondamenta delle Zattere.
Fig. 68. Casa alle Zattere, foto dei balconi aggettanti su Fondamenta delle Zattere.



Fig. 69. Casa alle Zattere, foto dei balconi aggettanti su Fondamenta delle Zattere.

Fig. 70. Casa alle Zattere, foto dei balconi aggettanti su Calle dello Zucchero.



Fig. 71. Casa alle Zattere, foto dei balconi aggettanti su Calle dello Zucchero.

Fig. 72. Casa alle Zattere, foto dei balconi aggettanti su Calle dello Zucchero.

12. Giulio Carlo Argan, op. cit., pag. 15-16.

13. Giulio Carlo Argan, op. cit., pag. 23.

materiali formali sono ancora la linea, il piano e il volume; ma il punto d'arrivo è una proporzionalità affatto diversa e, quanto alle forme, una serie di valori non classificabili secondo quelle categorie storiche. Si prenda una qualsiasi costruzione di Gardella: il punto di partenza è sempre uno sgarro dalla proporzione tradizionale e, specialmente, dalla simmetria. Ma la proporzione tradizionale o geometria, la simmetria sono presupposte: perciò il risultato è una modificazione della proporzione e della simmetria, non la sproporzione, la dimensionalità grezza, l'asimmetria. [...]

Gardella si avventura così per una via [...] non molto dissimile da quella di quei manieristi toscani [...] che nell'eccezione alla regola cercano forse la conferma della regola, ma si compiacciono dell'eccezione, che può diventare un'altra regola; e, rompendo la sintassi costruttiva e proporzionale classica, scoprono l'equivalenza dei contrari, come sarebbe a dire della proporzione e del ritmo, della legatura e dell'isolamento delle forme.»¹²

La fig. 73 mostra il sistema proporzionale che struttura i prospetti su Fondamenta delle Zattere e su Calle dello Zucchero, divenendo l'elemento ordinatore dell'intera composizione (fig. 74-75-76). La "regola", ossia il modulo di base "A" pari a 102 cm, è dato dalla dimensione delle finestre e, come sottolineava Argan, esso «è studiato su quello della vicina chiesa dello Spirito Santo; e non trasportato di peso, ma rettificato in rapporto alla diversa estensione della superficie.»¹³

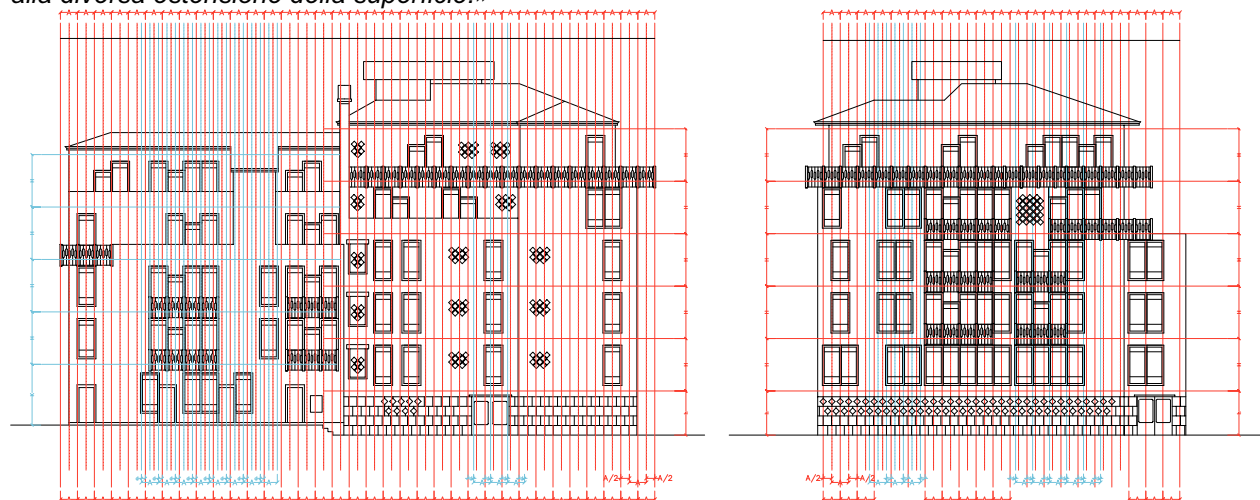
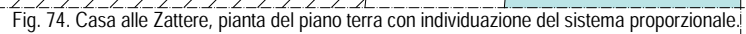


Fig. 73. Casa alle Zattere, prospetti su Fondamenta delle Zattere e su Calle dello Zucchero con individuazione del sistema proporzionale.



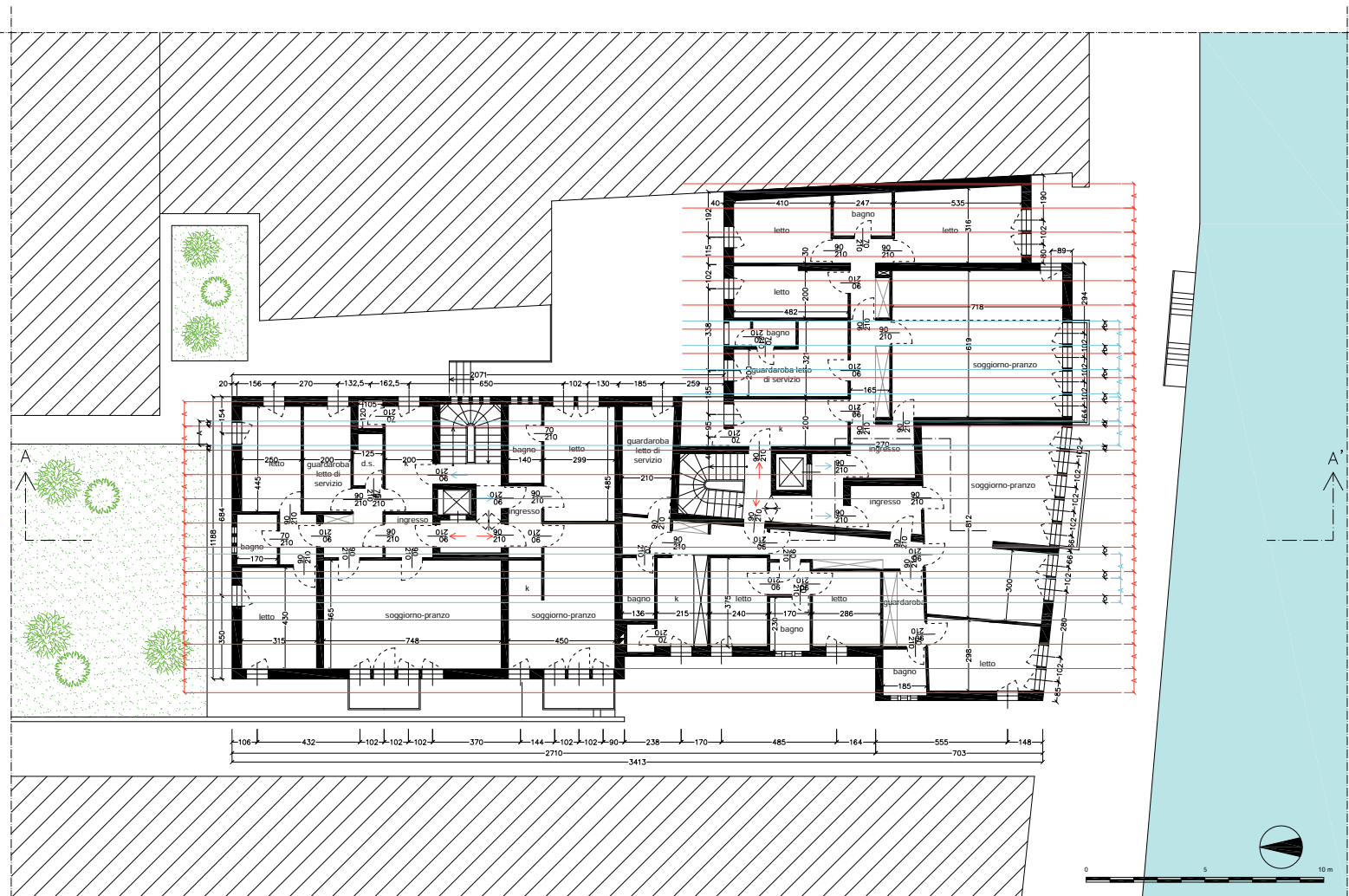


Fig. 75. Casa alle Zattere, pianta del piano tipo con individuazione del sistema proporzionale.

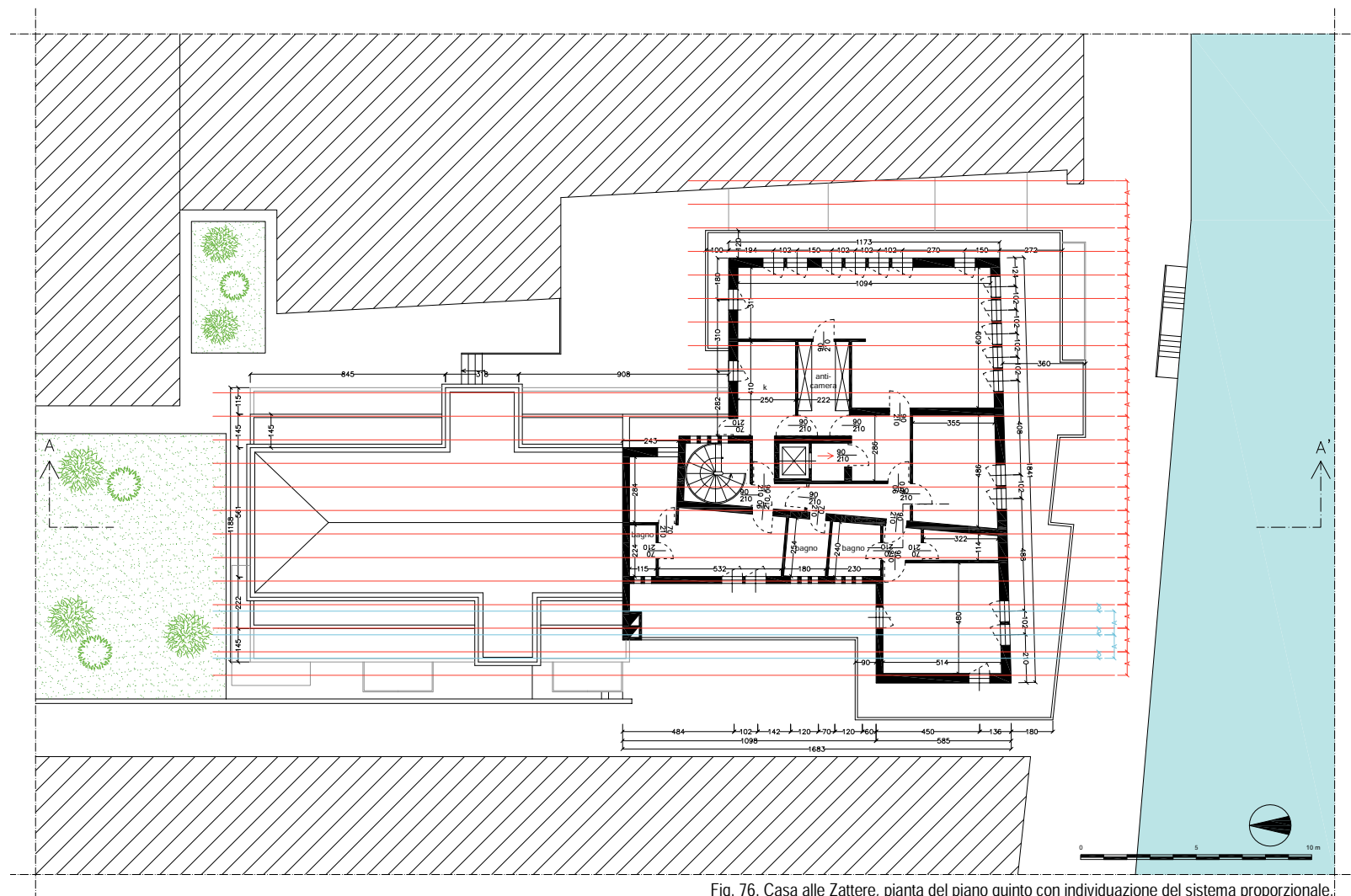


Fig. 76. Casa alle Zattere, pianta del piano quinto con individuazione del sistema proporzionale.

14. Luciano Semerani, "Ignazio Gardella e la casa alle Zattere", in Marco Casamonti, op. cit., pag. 199-217.

Il passo verticale "A" corrisponde, infatti, alla larghezza delle edicole sulle due campate laterali della chiesa, mentre il partito centrale comprendente l'ingresso corrisponde a 6 volte tale modulo (fig. 77).

Il ritmo cadenzato delle aperture è scandito dal raggruppamento dei vuoti in sequenza continua, interrotto da pause, ossia da porzioni piene del prospetto. Queste pause sono determinate dalla "legatura" e dall'"isolamento delle forme" di cui parla Argan, riscontrabili sia nella sequenza orizzontale delle aperture sul singolo livello, che nella loro sovrapposizione verticale, caratterizzata dal mancato allineamento tra un livello e l'altro.

Osservando il prospetto su Fondamenta delle Zattere, si può notare che, rispetto alla griglia di fondo che ordina il sistema, le sequenze di aperture si posizionano alternativamente in corrispondenza della griglia o slittando rispetto a questa di una quantità variabile, ma comunque pari a porzioni del modulo A, indicate nel disegno come "1/2 A", "b", "c", "d". Quindi, la prima sequenza del piano tipo, pari a 2 moduli, la terza, pari a 5 moduli, e la quinta, pari a 1 o 2 moduli, si attestano sulla griglia, allineandosi così alla balconata continua del coronamento, il cui parapetto traforato è scandito esattamente dal ritmo modulare di passo "A", come anche le aperture a losanga del basamento. Invece, la seconda sequenza, pari a 3 moduli e la quarta, pari a 2, slittano rispetto a questa di una quantità rispettivamente pari a "d" e "c". Il quarto livello presenta inoltre uno slittamento sulla quarta e sulla quinta sequenza, di una quantità rispettivamente pari a "c" e "1/2 A", determinando così l'isolamento di una singola apertura sull'angolo.

Un analogo ragionamento si può applicare al prospetto su Calle dello Zuccherio, in cui però quasi tutte le aperture la cui posizione corrisponde alla griglia sono in realtà traslate di 1/2 modulo rispetto a questa, mentre la balconata dell'ultimo livello continua a seguire il passo "A" allineandosi ad essa.

Gli abbassamenti dell'architrave di una singola apertura su una sequenza sottolineano il punto di accesso ai balconi.

Tutte le aperture sono verticali, da pavimento a soffitto, tipica soluzione gardelliana, già sperimentata nella casa per impiegati Borsalino ad Alessandria (fig. 78), nell'Ospedale Pediatrico e nei Magazzini Olivetti. Il serramento è ad una sola anta, disposto sul filo interno, con il davanzale posto a 50 cm dal pavimento, in modo da permettere la vista anche da seduti (fig. 79-80). Le aperture sulla terrazza presentano un sedile invece del davanzale.

Questa scelta formale della verticalità nelle aperture si pone in netta opposizione all'orizzontalità della finestra a nastro corbusiana, che costituisce uno dei caposaldi della Modernità.

Luciano Semerani definisce la regola compositiva di questo edificio come "asimmetria bilanciata"¹⁴, chiaramente riscontrabile nell'equilibrata disposizione dei vuoti sui prospetti e nel loro intervallarsi ai pieni alla ricerca di un armonico bilanciamento dei pesi, alternativo alla simmetria che caratterizza tanti palazzi

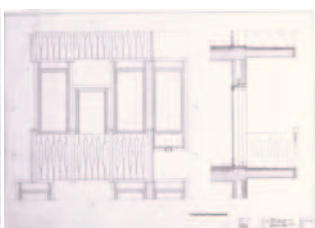
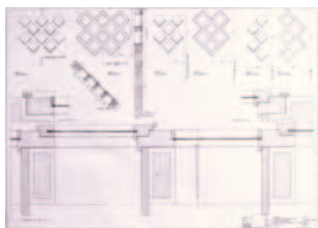
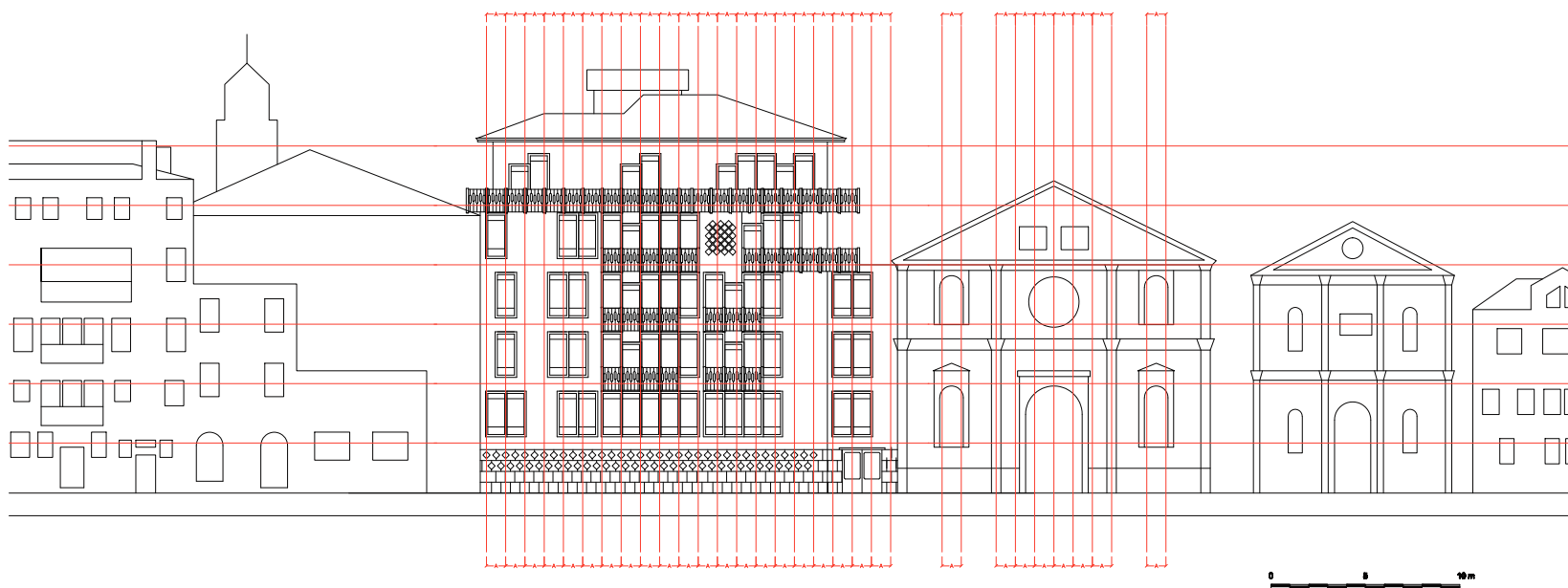


Fig. 77. Casa alle Zattere, prospetto su Fondamenta delle Zattere, analisi del sistema proporzionale.

Fig. 78. Ignazio Gardella, Casa per impiegati Borsalino, Alessandria.

Fig. 79. Casa alle Zattere, Ignazio Gardella, particolare dei serramenti, china su lucido, 605x850 mm.

Fig. 80. Casa alle Zattere, particolare delle finestre verticali.

15. Giulio Carlo Argan, op. cit., pag. 23-24.

16. Luciano Semerani, "Ignazio Gardella e la casa alle Zattere", in Marco Casamonti, op. cit., pag. 199-200.

gotici o rinascimentali veneziani. Scriveva infatti Argan:

«Con finezza impareggiabile, Gardella ha sentito quanta grazia e armonia doni alla parlata architettonica veneziana quella sorta di negligenza insieme raffinata e spontanea, che d'una finestra aperta lì perché serve, senza alcuna apparente ragione di composizione o di simmetria, fa un gioiello deposto sul velluto del muro soleggiato; e nelle file delle finestre ha disposto cesure, intervalli, scarti di livello, che hanno il senso e il garbo delle pause, dei bassi, degli acuti di un discorso o di un canto. Perfino nei balconi il taglio delle pietre dei parapetti ritrova come per caso i motivi di certi ballatoi rustici friulani o cadorini: un accento vernacolo, come tanti ce ne sono nella miracolosa architettura veneziana, ma trasposto in una materia più nobile, come per dire che in quella luce e in quell'aria tutto diventa raro e prezioso, e trasformato, dalla lievissima accentuazione verticale dei pilastrini divisorii, in un motivo di ricercatissima eleganza, quasi di oreficeria.

[...] un edificio che si potrebbe definire senza retorica, anzi con una punta di malignità, la Cà d'Oro dell'architettura moderna»¹⁵

Come osserva ancora Semerani¹⁶ l'edificio offre una visione di scorcio da Fondamenta delle Zattere (fig. 81) e frontale soltanto dall'isola della Giudecca o dal Canale (fig. 82). Questo comporta la lettura del prospetto integrata allo skyline del Canale, cioè dentro uno "skyline cinemascope", per dirla come

Fig. 81. Casa alle Zattere, scorcio del prospetto su Fondamenta delle Zattere.

Fig. 82. Casa alle Zattere, foto del prospetto dall'isola della Giudecca.



Semerani. I disegni di Gardella delle diverse varianti della facciata principale mostrano, infatti, questi due punti di vista: la visione ravvicinata di scorcio e la visione da lontano integrata al tessuto urbano. E' interessante a tale proposito la riflessione di Egle Renata Trincanato sull'asimmetria del tessuto veneziano, riscontrata nell'ambito dei suoi studi sulla città di Venezia:

«[...] la dissimmetria è la costante espressiva degli ambienti veneziani; dissimmetria, nei campi, di pianta e di volume, d'imbocchi delle calli, di posizione del canale e dei ponti, su di esso. Dissimmetria planimetrica e di volumi nelle fondamenta, quasi sempre mantenute da un solo lato del canale: situazione, questa, da cui derivano prospettive sempre fuori asse; dissimmetrie di vedute nella sinuosità dei rii, delle fondamenta, delle calli, che accompagnano il viandante in una cinematica di visioni successive, sicché si avvicinano cose ancora lontane nello spazio: che si compongono – simultaneamente – con quelle più vicine.»¹⁷

Il prospetto, come nel caso della Cà d'Oro citata da Argan, è quindi il tema principale della casa alle Zattere, sulla quale si concentrano maggiormente gli studi di Gardella, testimoniati dalla produzione di differenti versioni del progetto tra il 1953 e il 1958.

Tra il primo progetto del gennaio 1954 e quello definitivo, si riscontra una variazione sostanziale nell'articolazione dei pieni e dei vuoti. Nel prospetto del 1954 (fig. 83-84) è infatti molto più evidente la griglia razionalista composta da 6 campate quadrate in orizzontale e 5 in verticale, a cui si aggiunge un ulteriore campata pari a 1/2 modulo per il basamento. I vuoti sono determinati dallo scavo del volume su 2 delle 6 campate in orizzontale per un'altezza pari alle 3 campate poste sopra il basamento. La sovrapposizione verticale di singole aperture, allineate o disassate di una misura pari all'apertura stessa, interrompe la continuità muraria delle campate piene. I restanti due ordini superiori sono invece caratterizzati dalla presenza di una loggia continua che evidenzia la maglia dei pilastri. L'elemento che viene sempre mantenuto in tutte le varianti è il distacco del volume della casa da quello della chiesa, mediante l'arretramento dell'ingresso rispetto al filo, stavolta rettilineo, della facciata.

E' ancora Semerani ad indicare un'analogia tra questo schema compositivo e quello della casa al Parco, costruita da Gardella a Milano tra il 1947 e il 1953 (fig. 85). Essa è caratterizzata, almeno nelle intenzioni di Gardella, poi non del tutto rispettate nell'esecuzione, dall'idea del piano orizzontale *«sul quale si posa l'alloggio con un suo andamento libero, indipendente dalla struttura che però doveva essere molto evidente, molto più di quanto non sia nella soluzione finale.»¹⁸*

Gardella stesso, nell'intervista del 1997 con Antonio Monestiroli ammette l'esistenza di relazioni, come quella precedentemente riscontrata in merito alle aperture verticali, tra questa casa ed altre sue opere:

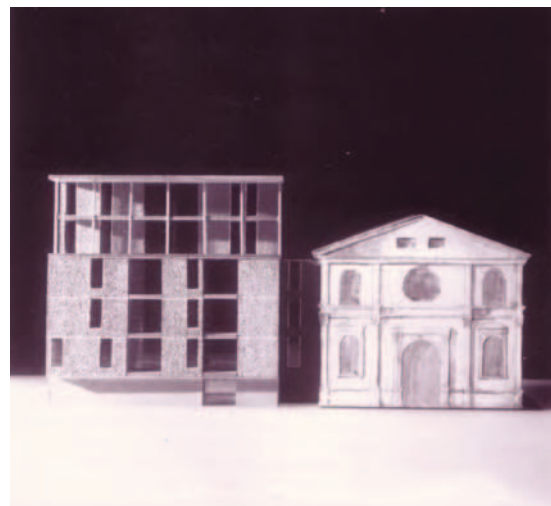
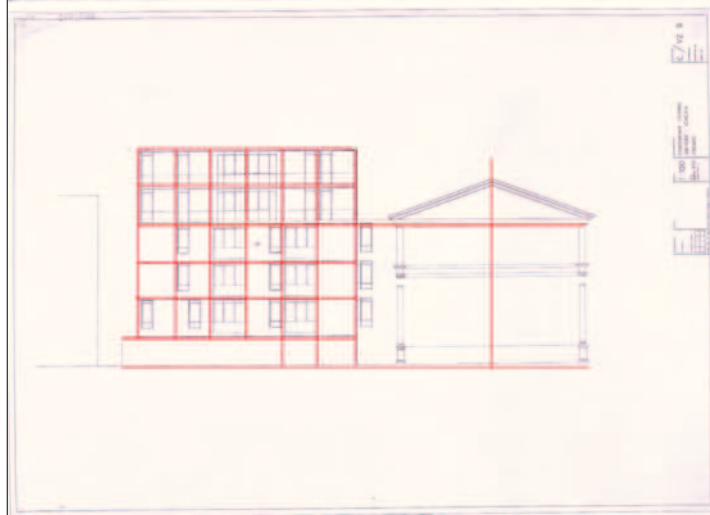
17. Egle Trincanato, "Sintesi strutturale di Venezia storica", in *Su Venezia e la laguna veneta e altri scritti di architettura 1948-1993*, Officina Edizioni, Venezia, 1997, pag. 194.

18. Ignazio Gardella, Antonio Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella*, Laterza & figli, Bari, 1997, pag. 37-38.

Fig. 83. Casa alle Zattere, Ignazio Gardella, prospetto su Fondamenta delle Zattere nella prima versione di progetto, china su lucido, scala 1:100, 425x597 mm, gennaio 1954, in Marco Casamonti, op. cit., pag. 212, (collocaz. originale Archivio CSAC di Parma, n. B08103S), con individuazione dello schema compositivo di facciata, Archivio personale.

Fig. 84. Casa alle Zattere, Ignazio Gardella, veduta frontale del modello dell'edificio e della chiesa nella prima versione di progetto, gennaio 1954, in Marco Casamonti, op. cit., pag. 202, (collocaz. originale Archivio CSAC di Parma, n. B008156S).

Fig. 85. Casa Tognella, detta Casa al parco, Ignazio Gardella, Milano, in Marco Casamonti, op. cit., pag. 172.

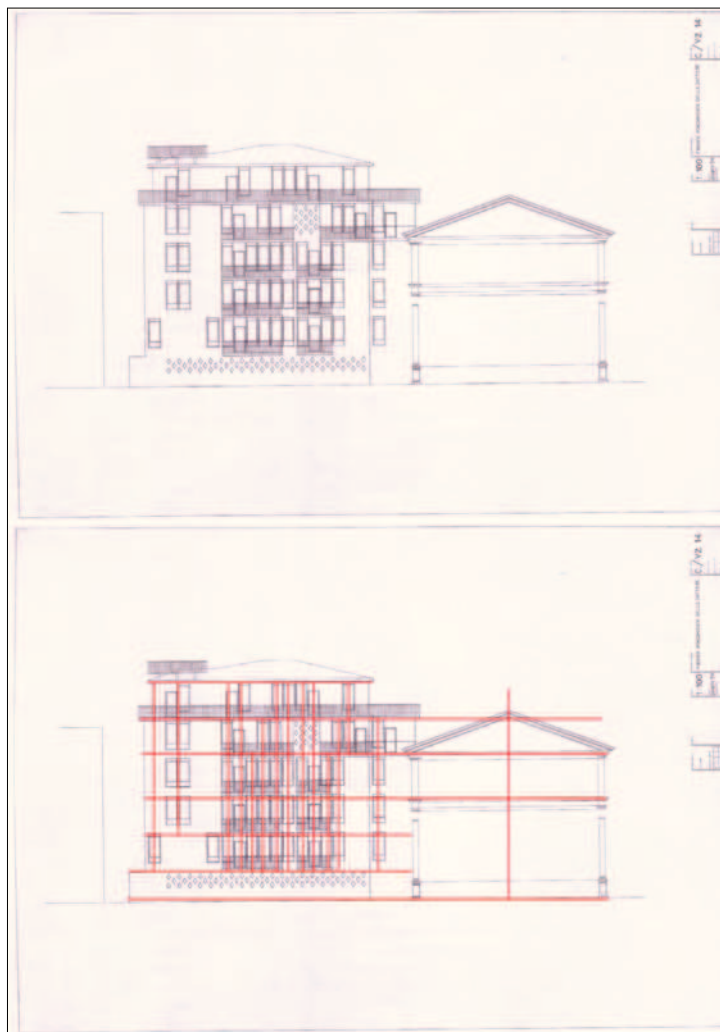


«Se la si guarda bene la casa alle Zattere è un progetto che si lega molto ai miei lavori precedenti. Ad esempio, quell'addensamento delle finestre al centro e l'accentuazione via via che si sale del valore dei balconi, che potrebbero sembrare fatti solo veneziani, in realtà sono già sperimentati nella casa Marchiondi.»¹⁹

Una rielaborazione del progetto del giugno 1954 riavvicina invece lo schema compositivo della casa alle Zattere alla versione finale (fig. 86). I due ordini superiori della loggia sono infatti sostituiti da una balconata continua che si estende però anche al volume di ingresso arretrato. Gli scavi delle aperture precedenti lasciano il posto ad una successione di aperture raggruppate in serie variabili, ancora però allineate in verticale e disallineate in orizzontale solo in corrispondenza degli accessi ai balconi. Il livello basamentale presenta già le aperture a losanga.

Le viste prospettiche dal Canale mostrano invece l'inserimento dell'edificio nella cortina edilizia, proponendo una casistica di diverse soluzioni: con loggia di coronamento (fig. 87), con balconi e arretramento dell'ultimo livello (fig. 88) e con balconi e ultimo livello a filo di facciata (fig. 89).

La variazione degli schemi compositivi



19. Ignazio Gardella, in Antonio Monestiroli, op. cit., pag. 54.

Fig. 86. Casa alle Zattere, Ignazio Gardella, prospetto su Fondamenta delle Zattere, china su carta da schizzo, 425x595 mm, giugno 1954, in Marco Casamonti, op. cit., pag. 203, (collocaz. originale Archivio CSAC di Parma, n. B031306S), con individuazione dello schema compositivo di facciata.

Nella pag. seguente:

Fig. 87. Casa alle Zattere, Ignazio Gardella, studio urbanistico del prospetto su Fondamenta delle Zattere, soluzione con le logge, china su lucido, 280x536 mm.

Fig. 88. Casa alle Zattere, Ignazio Gardella, studio urbanistico del prospetto su Fondamenta delle Zattere, soluzione con i balconi e l'arretramento dell'ultimo livello, china su lucido, 280x536 mm.

Fig. 89. Casa alle Zattere, Ignazio Gardella, studio urbanistico del prospetto su Fondamenta delle Zattere, soluzione con i balconi, china su lucido, 280x536 mm.



proposta da Gardella mantiene sempre una regola evidente, che rientra nel sistema dei rapporti proporzionali della composizione: la ricerca di relazioni con i fronti contigui, in particolare con il prospetto della chiesa dello Spirito Santo.

La fig. 90 mostra, infatti, che fin dal progetto del gennaio 1954 le proporzioni in alzato di Casa Cicogna sono determinate dall'altezza del timpano della chiesa, allineato al primo ordine del loggiato superiore e corrispondente alla dimensione della campata tipo. La scomparsa del loggiato nell'ipotesi del giugno 1954 non modifica tale rapporto, anche se in questo caso, e nelle varianti successive fino ad arrivare all'opera realizzata, l'allineamento con il timpano è sottolineato dalla balconata del quarto livello.

Si vengono delineando quindi gli elementi di contatto tra questa architettura e la città di Venezia: dal proporzionamento su un modulo "desunto" dal contesto, alla negazione della simmetria; dall'utilizzo dei materiali, pietra d'Istria per la cornice delle aperture e per il basamento e coccio pesto per gli intonaci, al rapporto pieni-vuoti che anima i prospetti; dai motivi geometrici dei trafori dei parapetti, all'accoppiamento delle aperture in moderne polifore.

E' ancora Gardella, nell'intervista con Antonio Monestirolì del 1997, a precisare la propria volontà di rendere veneziana questa architettura:

«Ho tentato di fare un lavoro di assimilazione, non di imitazione, di assimilazione dei caratteri di Venezia. E' stata una lezione che una volta imparata ha determinato il mio modo di lavorare. Ti dirò che ho una mia idea, forse un pò paradossale, ma di cui sono convinto: che la cultura serva ad un architetto solo quando è, diciamo così, dimenticata. E' come quando tu parli o scrivi e usi le regole della grammatica e della sintassi che però hai dimenticato. Se tu le dovessi applicare coscientemente di volta in volta parleresti a fatica.»²⁰

Ed ancora:

«Ho lavorato su molte idee, anche confusamente, e mi sembravano tutte senza carattere. Non riuscivo a capire quale fosse il vero problema. Ho girato molto per Venezia. Tutte le settimane quando andavo là per la scuola facevo lunghe passeggiate nella città, non per andare a vedere i monumenti, ma più che altro per assorbire il carattere, la venezianità di Venezia. Il progetto è nato da queste passeggiate. Per esempio, nei balconi che vanno espandendosi verso l'alto c'è il riferimento a quel senso di fioritura che si ritrova nell'architettura veneziana.»²¹

20. Ignazio Gardella, in Antonio Monestirolì, op. cit., pag. 54.

21. Ignazio Gardella, in Antonio Monestirolì, op. cit., pag. 53-54.

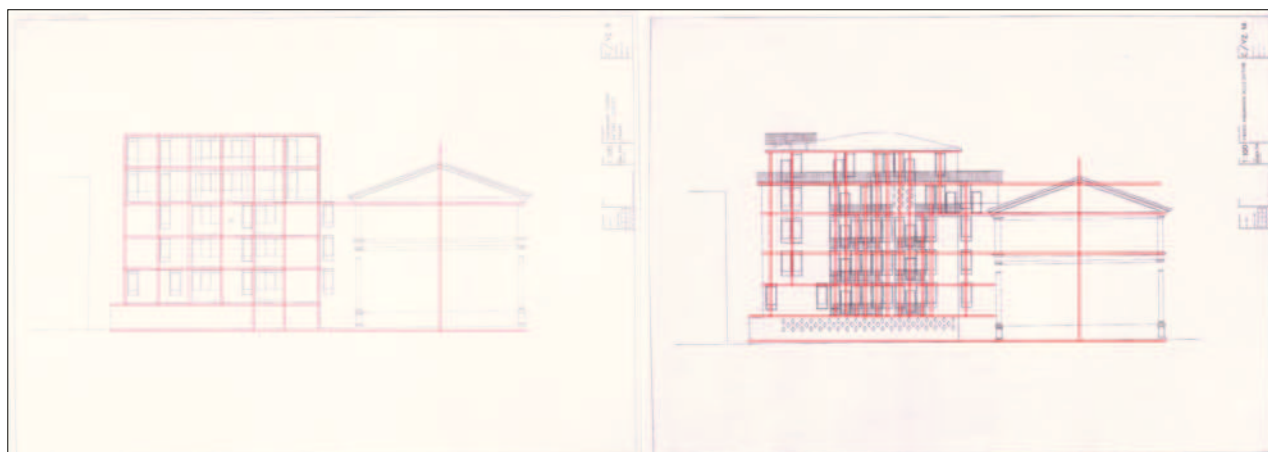


Fig. 90. Casa alle Zattere, Ignazio Gardella, Comparazione dei prospetti su Fondamenta delle Zattere nelle diverse varianti con analisi del sistema di modulazione.

Passeggiando quindi per la città possiamo scoprire la sottile trama di relazioni che la casa alle Zattere intesse con Venezia, riscontrabile nei temi formali precedentemente analizzati: la proporzione, l'asimmetria bilanciata", la disposizione delle aperture, lo svuotamento del volume in altezza, il suo bilanciamento con l'aggetto dei balconi.

Relazioni con i palazzi sul Canal Grande

Il Canal Grande in particolare offre una casistica di architetture caratterizzate dagli stessi motivi. La continuità delle aperture sul fronte principale, disposte come una sequenza di polifore, è infatti osservabile in molti esempi, quali Cà Loredan e Cà Farsetti (fig. 91-92), Cà Foscari (fig. 93), Palazzo Dolfin-Manin a Rialto di Jacopo Sansovino (fig. 94), Palazzo Cavallo Franchetti e Palazzo Barbaro all'Accademia (fig. 95-96) fino al massimo esempio del Palazzo Ducale (fig. 97).

In essi l'uso della polifora, posizionata per lo più nel partito centrale del prospetto in asse con l'ingresso, sottolinea la loggia del salone al piano nobile affacciata sul Canal Grande. Anche in casa Cicogna la sequenza di polifore corrisponde al soggiorno di ognuno dei due appartamenti affacciati sul Canale della Giudecca, ma non ha relazioni di assialità né rispetto al prospetto, né rispetto all'ingresso, dislocato lateralmente.

Lo spostamento sugli angoli di una singola apertura, distanziata dalla sequenza centrale di polifore da una porzione muraria piena, è una soluzione frequente nei palazzi veneziani, come in Palazzo Gritti (fig. 98), Palazzo Da Mula (fig. 99), Palazzo Businello (fig. 100) o Palazzo Bembo (fig. 101).

In questi casi però la composizione della facciata resta comunque simmetrica, a differenza di casa Cicogna, in cui questa soluzione è utilizzata per equilibrare il rapporto pieno-vuoto tra le polifore e i settori murari.

La disposizione asimmetrica degli elementi del prospetto è invece rilevabile ad esempio nella Cà d'Oro (fig. 102), in cui la loggia sul Canal Grande si sposta su un lato sinistro della facciata, bilanciata dalla presenza di aperture singole sull'altro lato; un'analoga situazione si riscontra in Palazzo Sagredo (fig. 103), in cui però la porzione di pieno ha un peso molto più rilevante rispetto alla Cà d'Oro (fig. 104).

In Cà Dario (fig. 105) si ritrova ancora lo schema compositivo della Cà d'Oro, con loggia sulla sinistra e apertura singola sulla destra, mentre nell'adiacente Palazzo Barbaro a Dorsoduro (fig. 106), la sequenza di polifore attraversa interamente il primo livello, sormontata ai due livelli superiori da una disposizione asimmetrica degli elementi, in cui non si registra l'allineamento verticale delle aperture. Questi ultimi due

Fig. 91. Cà Loredan e Cà Farsetti, prospetto sul Canal Grande.

Fig. 92. Cà Loredan e Cà Farsetti, prospetto sul Canal Grande.

Fig. 93. Cà Foscari, prospetto sul Canal Grande.

Fig. 94. Palazzo Dolfin Manin a Rialto, Jacopo Sansovino.





Fig. 95 Palazzo Dolfin Manin a Rialto, Jacopo Sansovino.

Fig. 96. Palazzo Cavalli Franchetti e Palazzo Barbaro all'Accademia, prospetto sul Canal Grande.

Fig. 97. Palazzo Ducale, prospetto sul bacino di San Marco.

Fig. 98. Palazzo Gritti, prospetto sul Canal Grande.



Fig. 99. Palazzo Da Mula, prospetto sul Canal Grande.

Fig. 100. Palazzo Businello, prospetto sul Canal Grande.

Fig. 101. Palazzo Bembo, prospetto sul Canal Grande.

Fig. 102. Cà d'Oro, prospetto sul Canal Grande.





Fig. 103. Palazzo Sagredo, prospetto sul Canal Grande.
Fig. 104. Cà d'oro, Palazzo Giustinian-Pesaro, Palazzo Sagredo, prospetti sul Canal Grande con analisi del sistema di modulazione.

Fig. 105. Cà Dario, prospetto sul Canal Grande.

Fig. 106. Cà Dario e Palazzo Barbaro a Dorsoduro, prospetti sul Canal Grande..

Fig. 107. Cà Giustinian e Cà Foscari, prospetti sul Canal Grande.

Fig. 108. Cà Giustinian, prospetto sul Canal Grande.



edifici mostrano inoltre un ulteriore motivo di contatto con la casa alle Zattere, dovuto alla presenza dei comignoli.

Cà Giustinian e Cà Foscari (fig. 107) presentano infine due ulteriori composizioni asimmetriche dei prospetti. In Cà Foscari la loggia con pentafora si trova sulla parte destra del secondo livello, separata da porzioni murarie piene dalla successiva bifora e monofora con balcone che aggetta sull'angolo sinistro; il primo e il terzo livello mantengono lo stesso ritmo, sdoppiando però l'apertura continua della pentafora in due bifore.

In Cà Giustinian (fig. 108), invece, si legge la ripetizione di una campata tipo composta da due monofore separate da un pieno murario, collocate sull'angolo destro, su quello sinistro, ma con proporzioni maggiori, e sul partito centrale, ma non in asse con il prospetto. Nella parte destra tra le due campate tipo si trova la loggia con quadrifora, decentrata rispetto alla facciata ma in asse con l'ingresso. La balconata unica che corona questi due edifici rimanda ancora una volta alla casa gardelliana, in particolare in Cà Foscari, dove l'ultimo livello si arretra rispetto al volume principale, lasciando visibili i volumi dei comignoli.

22. Peter Eisenman, "La futilità degli oggetti. Decomposizione e processi di differenziazione", in *Lotus International*, n° 42, Electa, Milano, 1984, pag. 64-65.

23. Peter Eisenman, op. cit., pag. 65.

Relazioni con gli edifici veneziani secondo le "categorie di oggettività" di Peter Eisenman

Un altro possibile confronto tra la casa alle Zattere e i palazzi veneziani può essere suggerito dalla lettura eseguita da Peter Eisenman negli anni '80. Il suo saggio "La futilità degli oggetti", pubblicato nel 1984, propone la classificazione del processo decompositivo della forma attraverso tre categorie di oggettività, *«ciascuna delle quali [...] suggerisce un processo di costruzione che presuppone una traiettoria che si allontana dall'idea classica di processi ed oggetti compositivi. In un certo senso, tali categorie, considerate entro la continuità del classico/moderno, possono essere definite come non compositive.»*.²²

La prima di queste categorie è denominata "pre-compositiva", in quanto, come Eisenman stesso la definisce, «essa concerne le variazioni di simmetria delle leggi della natura». Le assenze di simmetria *«tuttavia non implicano la trasformazione di una data forma-tipo»*.²³

La seconda categoria, detta "composito", è invece quella tipicamente rappresentata dai palazzi veneziani del XVI e XVII secolo: *«Gli edifici appartenenti a questa categoria [...] riguardano la sovrapposizione di due tipi semplici mediante un processo di aggiunte. Il risultato che ne deriva non costituisce di solito un ordine stabile e definito, ma, non diversamente dai processi pre-compositivi, ne rappresenta uno instabile.»*. Infatti, tali edifici *«tendono a rappresentare un processo operativo orientato verso l'ordine più che a esprimere l'ordine stesso.»*.²³

Infine, la terza categoria, definita "extracompositiva", si manifesta attraverso *«la presenza di assi incoerenti*

24. Peter Eisenman, op. cit., pag. 66.

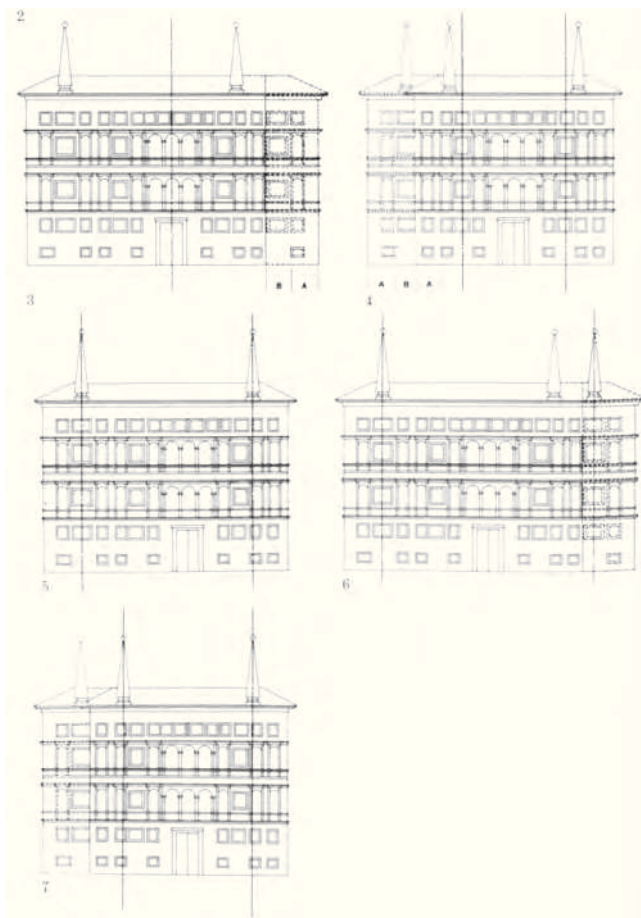
di per se stessi, instabili e slittati» che «segnalano la impossibilità di ritorno a una forma-tipo e la separazione di un oggetto da se stesso.»²⁴

Eisenman applica, quindi, tale classificazione a due edifici veneziani, dei quali propone una lettura dei processi trasformativi rispetto al tipo edilizio originario. Il primo è Palazzo Minelli Spada (fig. 109), costruito nel XVI secolo, probabilmente da Longhena, nel Sestiere Cannaregio, su Fondamenta Contarini. L'architetto americano classifica questo edificio come "precompositivo", in quanto l'asimmetria della loggia al piano nobile sul canale e dell'ingresso, decentrati rispetto al posizionamento dei due pinnacoli, determina un senso di incompletezza del prospetto, che ritorna, però, alla sua unità originaria con l'aggiunta o la sottrazione di alcuni elementi (fig. 110).



Fig. 109. Palazzo Minelli, prospetto sul canale di Cannaregio, illustrazione di V. Coronelli del 1709, in Peter Eisenman, "Palazzo Minelli, Venezia".

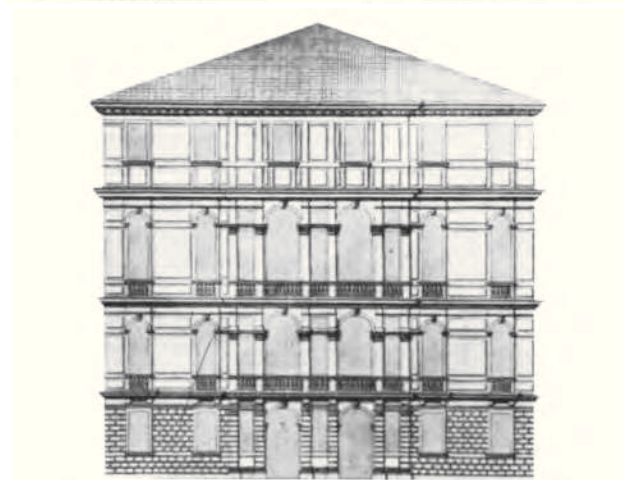
Fig. 110. Palazzo Minelli, Peter Eisenman, lettura del processo di trasformazione per la riconfigurazione dell'unità classica ideale.



Eisenman analizza inoltre Palazzo Surian come esempio della categoria del “composito”, anch’esso sito sul canale di Cannaregio (fig. 111). Il prospetto principale di questo edificio è ugualmente asimmetrico, anche qui a causa del posizionamento laterale della loggia sul canale. La sua lettura evidenzia però, che a differenza del precedente esempio, in questo caso il tipo originario non è stato alterato da trasformazioni, ma è piuttosto «*il risultato della sovrapposizione di due tipi semplici.*»²⁵ (fig. 112).

Provando adesso ad eseguire un’interpretazione analoga del processo trasformativo che discosta la casa di Gardella dal tipo edilizio classico del palazzo nobiliare veneziano, sembra di trovarsi davanti ad un esempio “extracompositivo”.

Infatti, come descrive Eisenman in riferimento alla terza categoria, osservando il prospetto sul Canale della Giudecca si rileva che «*non esiste un unico*



25. Peter Eisenman, op. cit., pag. 75.

Fig. 111. Palazzo Surian, prospetto sul canale di Cannaregio.

Fig. 112. Palazzo Surian, Peter Eisenman, lettura del processo di trasformazione per la riconfigurazione dell’unità classica ideale.

26. Peter Eisenman, op. cit., pag. 72.

centro di gravità, nessuno slittamento degli assi di simmetria e neppure un ordine che si riferisca alla totalità.»²⁶

La fig. 113 mostra nelle due colonne la coesistenza di due sistemi proporzionali, di uguale passo ma slittati di quantità variabili di livello in livello. Partendo dal basso, è illustrata la suddivisione del prospetto in due volumi, quello abitativo e quello contenente l'ingresso, le cui lunghezze sono rispettivamente "A" e "B". Si nota quindi l'assenza di un asse centrale di simmetria.

Salendo al livello superiore, l'aggregazione delle aperture secondo il ritmo base, evidenziato in rosso sulla colonna sinistra, sottolinea l'alternanza di tre campate "a/b/a", corrispondenti ai vuoti, intervallate dalle porzioni di pieno "p₁" e "p₂". La colonna di destra evidenzia invece in blu lo slittamento di tale sistema proporzionale, secondo le quantità "L₁" e "L₂", corrispondenti agli scarti nell'allineamento delle aperture rispetto al livello inferiore. Lo schema relativo ai successivi secondo e terzo livello, presenta una situazione analoga alla precedente, ma nella colonna sinistra la larghezza "a" della prime due aperture è dimezzata; mentre in quella

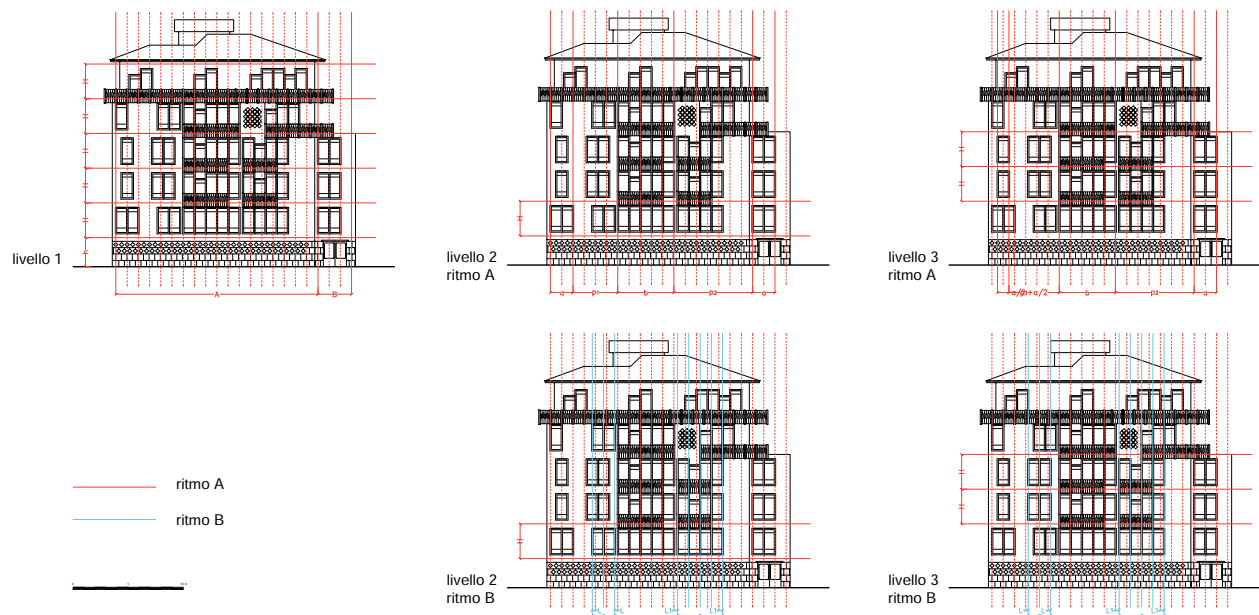
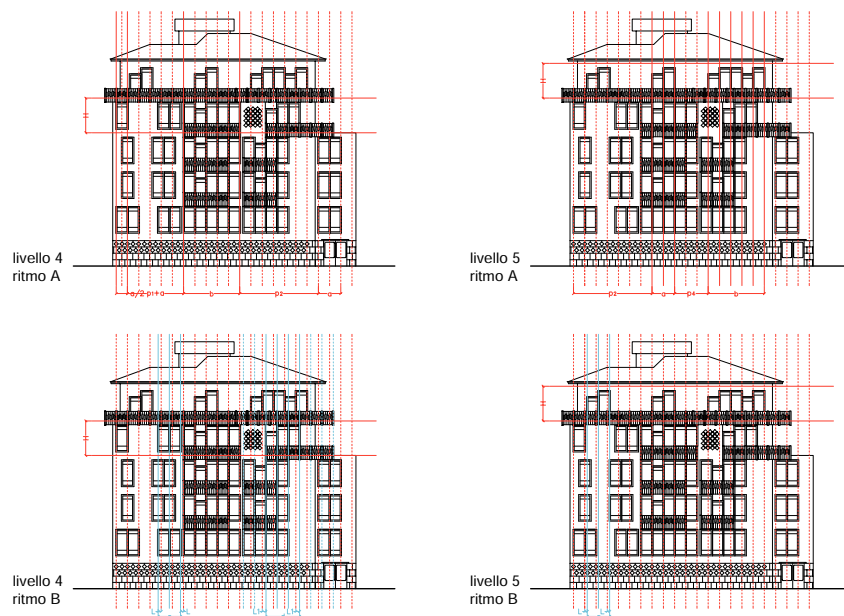


Fig. 113. Casa alle Zattere, prospetto su Fondamenta delle Zattere, schematizzazione del sistema di proporzionamento ai vari livelli.

di destra la prima sequenza di due aperture slitta di un ulteriore modulo rispetto al livello inferiore. La riga successiva corrispondente al quarto livello, è identica al livello inferiore nella colonna sinistra, a meno di un ulteriore scarto, pari a metà modulo, nel posizionamento della prima apertura. L'altra colonna, riprende lo stesso schema del primo livello, eliminando un'apertura nell'ultimo gruppo a destra. Infine, al livello della terrazza, le aperture dislocate secondo il primo ritmo, perdono l'allineamento del partito centrale di ampiezza "b" rispetto alla posizione finora mantenuta ai livelli sottostanti, per slittare sulla destra. Solo le prime due a sinistra rispondono, invece, al secondo ritmo nell'altra colonna, con la dimensione "a".

La schematizzazione del sistema proporzionale che domina la composizione, evidenzia, quindi, che la costruzione dell'asimmetria non può essere compensata dall'aggiunta di ulteriori campate, come per Palazzo Minelli, o sovrapponendo un secondo tipo, come per Palazzo Surian. Infatti, il ritmo che organizza il prospetto sul canale non è costruito semplicemente dallo slittamento degli assi di alcune campate, ma dal trattamento dei vuoti come dei frammenti, articolati nella successione verticale del volume con ritmi variabili, generati dallo stesso passo modulare.



27. Peter Eisenman, op. cit., pag. 70.

La condizione che si ottiene può essere definita instabile e ciò conferma la definizione elaborata da Eisenman per descrivere lo schema compositivo della terza categoria, sulla base dell'esempio dato dalla casa Giuliani-Frigerio a Como di Terragni: *«Sembrirebbe che lo slittamento di una campata qui e di un volume là siano in grado di indicare un unico asse di simmetria, ma se lo spostamento ipotizzato è concretamente effettuato, qualche altro elemento instabile suggerisce un altro asse di simmetria. Questi assi incoerenti [...] segnalano l'impossibilità di un ritorno ad una forma-tipo e la separazione di un oggetto da se stesso.»*²⁷

Gardella propone, quindi, nella casa alle Zattere una rielaborazione moderna di un tipo tradizionale nell'edilizia residenziale veneziana, riuscendo a rinnovarne i caratteri compositivi tipici, quali l'asimmetria, il decentramento dell'ingresso e il motivo della loggia aperta sul canale.

In particolare è interessante notare che gli edifici veneziani a cui Gardella si rapporta, anche se sono parte della cortina edilizia di base del tessuto urbano, in realtà, a causa della destinazione residenziale nobiliare o borghese destinata ai ceti più alti della popolazione, assurgono poi al ruolo di emergenze urbane, pur non nascendo propriamente come edifici monumentali.

Per tale ragione, di fronte ad asimmetrie ed irregolarità compositive dei loro prospetti principali, è più semplice immaginare una ideale simmetria o unitarietà, magari contraddetta da trasformazioni successive del tessuto, o da accorpamenti o frazionamenti di edifici contigui. Questo aspetto riconduce, quindi, alla classificazione di Eisenman secondo le prime due categorie del "precompositivo" e del "composito".

Nella casa alle Zattere, invece, è a nostro parere più appropriato riferirsi alla categoria "extracompositiva", perché l'intento progettuale di Gardella è, all'opposto, la contraddizione della simmetria, la ricerca di un sistema di equilibrio degli elementi della composizione alternativo all'impostazione tradizionale simmetrica del prospetto. Non si tratta quindi di un allontanamento da una configurazione unitaria di partenza, come potrebbe essere per Palazzo Minelli o per Palazzo Surian, ma dal tentativo di scardinare l'ideale unità compositiva che tale configurazione presuppone.

Relazioni con gli edifici su Fondamenta delle Zattere

Spostandoci adesso su Fondamenta delle Zattere, è possibile ricercare relazioni formali analoghe a quelle riscontrate tra casa Cicogna e l'edilizia residenziale gotico-rinascimentale sul Canal Grande. In questo caso però gli elementi di confronto non sono riferibili tanto ai motivi architettonici, come nelle precedenti analisi, quanto piuttosto ai sistemi di controllo proporzionali e dimensionali dei prospetti.

L'edilizia su Fondamenta delle Zattere non ha infatti il pregio architettonico della "casa-fondaco" veneziana, di cui abbiamo preso in considerazione diverse varianti, tutte caratterizzate dall'affaccio, e spesso dall'ingresso, sul Canal Grande e dalla presenza del salone passante sul fronte principale aperto con logge sul Canale. Qui i fronti sono più modesti, ma costituiscono nell'insieme una cortina edilizia il cui skyline sembra completarsi con la presenza della casa gardelliana.

La fig. 114 mostra questo skyline, in cui il riferimento più evidente all'edilizia circostante è relativa all'altezza dei fronti, in particolare a quello della Chiesa dello Spirito Santo. L'altezza del volume di ingresso e la quota dei balconi del quarto livello della casa alle Zattere ricalcano infatti l'allineamento con la quota di imposta del timpano della Chiesa, e, come abbiamo già notato precedentemente, questa relazione è talmente importante per Gardella da mantenersi invariata in tutte le varianti di progetto. Il proporzionamento generale degli alzati della Casa, che scaturisce dalla suddivisione in interpiani di questa altezza dettata dal timpano, ritrova poi degli allineamenti con le partiture verticali dei prospetti degli edifici circostanti.

Il ritmo cadenzato di casa Cicogna, calibrato, come già visto, sulle proporzioni del prospetto della vicina chiesa, è scandito dalla larghezza dei parapetti della balconata dell'ultimo livello. Esso diventa progressivamente più rarefatto man mano che si prosegue con l'individuazione della griglia proporzionale sui fronti degli edifici vicini.

La casa alle Zattere si inserisce quindi nel panorama veneziano integrandosi nella «narrazione»²⁸ delle Zattere, così come Bruno Zevi definisce il panorama osservato dal Canale della Giudecca nel suo celebre articolo su quest'opera, "Gardella sulle Zattere. Costruisce i riflessi nell'acqua", pubblicato nelle Cronache di Architettura del 15 giugno 1958. Ma il risultato ottenuto da Gardella «si comprende solo lentamente»²⁹:

«Gardella ha osservato non gli edifici del passato, ma il loro riflesso nell'acqua, gli effetti sconvolgenti che la luce, specchiata dall'acqua, opera nelle loro composizioni. [...] la "pittoricità" veneziana consiste nell'accogliere le virtù di questi riverberi che sottraggono rigidità e consistenza a volumi, spigoli, linee, rette, ricorsi classici di porte e finestre, simmetria dei partiti; ogni architetto intervenuto a Venezia con sensibilità ha piegato il proprio linguaggio, anche se ostico come quello della Rinascenza, a tale condizionamento. Ma come traslarlo in termini contemporanei? Gardella ha avuto un'ispirazione inedita: ha riportato sull'edificio l'eco di un'immagine compositivamente stemperata e umanizzata nei riflessi lagunari, negando ogni allineamento, asse, bilanciamento di partiti, spostandone l'ordito secondo un dettato alogico, con piena libertà, senza preoccuparsi delle eventuali proteste dei "funzionalisti".[...] Ha creato un'opera non già "ambientata" nel senso mimetico del termine, anzi priva di riferimenti alla storia architettonica di Venezia, ma che tiene conto

28. Bruno Zevi, "Gardella sulle Zattere. Costruisce i riflessi nell'acqua", Cronache di architettura del 15 giugno 1958, ripubblicato in Cronache di architettura, "dall'Expo mondiale di Bruxelles all'inaugurazione di Brasilia", vol. III, n° 191-320, 1958-1960, Editori Laterza, Bari, 1971, n° 214, pag. 107.
29. Bruno Zevi, op. cit., pag. 107.

Nella pag. seguente:
Fig. 114. Inserimento della Casa alle Zattere nello skyline di Fondamenta delle Zattere e analisi del sistema di modulazione dei prospetti.



della sua perenne e attuale realtà aggregandola e restituendola con mezzi nuovi.

C'è da scommettere che, dopo qualche anno, passando lungo il canale della Giudecca, nessuno rimarrà sorpreso vedendo questa casa, tanto essa appartiene a Venezia»³⁰.

Fig. 30. Bruno Zevi, op. cit., pag. 108-109.

31. Giulio Carlo Argan, op. cit., pag. 24-25.

E' utile, per completare il quadro, ricordare le parole di Argan in merito al confronto tra la casa di Gardella e l'architettura storica veneziana:

«E' facile constatare che tutti questi temi formali, prima di essere ammessi, sono stati passati al vaglio d'una critica storica: il motivo delle finestre isolate spinte fin quasi al margine del fronte e separate dalle altre, in serie, da un largo intervallo, è un motivo tipico dell'architettura veneziana del Quattrocento, che si ritrova nel Raverti o nel Codussi; il crescendo dei balconi verso l'alto, fino all'ultimo, continuo, che fa da corona all'edificio, ha la sua origine nella decorazione rampicante, nei luminosi coronamenti del gotico fiorito. Non a caso s'è parlato della Cà d'Oro: essa è, di fatto, il modello ideale, o piuttosto il "campione" prescelto da Gardella come tipicamente indicativo dell'ambiente veneziano. E tuttavia, la casa alle Zattere non è un anacronistico esempio di architettura neogotica: si direbbe invece che Gardella ha teso quel filo storico fino a legarlo a una poetica "moderna" e che il filo di quella evocazione ha retto fin che poteva reggere, cioè fino a quella poetica "moderna", sottilmente Liberty, cui aveva fatto appello Wright, con diverse ragioni e, forse, con diversa sensibilità storica, nel progetto di casa sul Canal Grande. Ecco perché abbiamo detto che il progetto di Wright ha costituito un limite, un'inibizione all'invenzione di Gardella.»³¹

Altri maestri della Modernità a Venezia

La casa di Gardella non è l'unico esempio di inserimento di una architettura moderna nel tessuto edilizio del centro storico veneziano. Il progetto non realizzato di Frank Lloyd Wright per un edificio sul Canal Grande, rappresenta infatti un precedente della casa alle Zattere, elaborato quasi contemporaneamente, nel 1953.

L'occasione del progetto era scaturita dall'incontro di un giovane architetto udinese, Angelo Masieri, con il maestro a Venezia, città dove Masieri si era laureato, in occasione della cerimonia di consegna a Wright della laurea honoris causa a Palazzo Ducale nel 1951. La famiglia Masieri possedeva un piccolo palazzo sul fondaco dei Frari, tra Cà Foscari e Palazzo Balbi, ed Angelo avrebbe dovuto occuparsi della sua ristrutturazione per farne la propria residenza. Ma egli, grande ammiratore di Wright, pensò che il maestro fosse la persona più adatta per progettare una casa sul Canal Grande e gli affidò l'incarico (fig. 115).

Fig. 115. Palazzina Masieri, a sinistra di Palazzo Balbi.

Fig. 116. Frank Lloyd Wright, the Masieri Memorial Building, vista prospettica sul Canal Grande.



L'anno successivo, però, Angelo morì prematuramente a causa di un incidente stradale, di ritorno dagli Stati Uniti, dove si era recato per rivedere Wright e sollecitargli il progetto. L'architetto, scosso dall'evento, si impegnò a completare il lavoro, trasformando l'edificio, per volontà della famiglia, nel Masieri Memorial, sede di una fondazione per studenti di architettura (fig. 116).

La presentazione ufficiale del progetto si scontrò con molti pareri che osteggiarono la sua realizzazione, fino al rigetto definitivo da parte della commissione edilizia della città a causa del mancato rispetto del regolamento edilizio vigente.

Venezia perse quindi l'occasione di annoverare tra le sue grandi architetture un'opera di Wright.

Il motivo di scontro sul quale in realtà si dibatteva era la legittimità di un intervento che avrebbe comportato la sostituzione di un edificio, seppure fatiscante, appartenente al tessuto edilizio minore del Canal Grande e circondato da architetture di pregio, con



un'architettura moderna, che non aveva nessuna intenzione di mimetizzarsi nel contesto ricorrendo a falsificazioni stilistiche, come si era invece soliti fare a Venezia.

Bruno Zevi intervenne nella polemica scrivendo un articolo a difesa dell'opera wrightiana, "La palazzina

di Wright 'in volta de canal'. Una moderna cà d'Oro divide gli italiani", pubblicato su "Cronache di architettura" dell'8 giugno 1954. Zevi passava quindi in rassegna le più autorevoli posizioni tra favorevoli e contrari, ribadendo che aggiungere «la voce del nostro tempo al coro di quelle del passato»³² era un'opportunità per Venezia e non un sacrilegio.

Ricordiamo a proposito l'opinione riportata da Zevi di Roberto Pane, in merito alla costruzione del Masieri Memorial:

«Si afferma che la sua realizzazione apporterebbe un elemento estraneo all'ambiente, [ma] una strada o una piazza, essendo organismi vivi, non possono considerarsi alla stregua degli oggetti che si custodiscono in un museo...L'integrale conservazione di tutto l'ambiente è un assurdo storico, anzi la più sicura rovina di quanto maggiormente si vorrebbe salvare è realizzata proprio dall'intransigenza che, non potendo esigere una perpetua immobilità, è costretta a chiudere un occhio sulle sopraggiunte falsificazioni perché esse "non disturbano"...»³³

Tra le critiche più dure all'opera di Wright vi era quella di Roberto Papini, il quale accusava Wright di rievocare il Liberty e considerava il nuovo edificio troppo alto rispetto al palazzetto preesistente, e quella di Goffredo Bellonci, che ne criticava invece le caratteristiche formali. Quest'ultimo individuava infatti due temi principali nell'architettura storica veneziana: la «presenza di un corpo centrale con apertissime finestre allineate in figura di logge tra due ali meno aperte che lo rinserano»³⁴, tipico della Cà d'Oro e dei palazzi del '600 e '700, e il tema «della facciata tutta aperta, quanto è lunga, da larghe ed alte finestre divise da colonne sottili o robuste o magari doppie che diano con il loro aggetto maggior risalto all'ampiezza e profondità dei vani»³⁵, tipico invece di Cà Loredan e Farsetti e dei palazzi bizantini. Secondo Bellonci l'edificio di Wright si rifaceva al primo tipo, ma ne alterava il rapporti tra le parti: «è aperto, sì, ma con massicci balconcini a cassettone sporgenti al centro così appesantito rispetto alle due ali...»³⁶

Le accuse relative all'eccessiva altezza del Masieri Memorial, che avrebbe coperto la vista della Chiesa dei Frari e del contiguo Palazzo Balbi, venivano invece smentite da Zevi, il quale affermava che esso superava di solo un metro il volume preesistente, lasciando quindi invariata la vista dal Canale degli edifici intorno.

L'edificio di Wright manteneva la forma triangolare del lotto (fig. 117), sviluppandosi su tre livelli: il piano terra ospitava la biblioteca a doppia altezza e uno spazio di soggiorno, con cucina e camino; nel piano ammezzato, affacciato sulla biblioteca, vi erano quattro camere da letto e i servizi; nel primo, secondo e terzo livello si ripeteva lo schema planimetrico del piano ammezzato, con l'aggiunta di un ulteriore spazio di soggiorno;

32. Bruno Zevi, "La palazzina di Wright 'in volta de canal'. Una moderna cà d'Oro divide gli italiani", *Cronache di architettura* dell'8 giugno 1954, "ripubblicato in *Cronache di architettura*, "dal memorial alle Fosse Ardeatine a Wright sul canal grande, vol. I, n° 1-29, 1954-1955, Editori Laterza, Bari, 1978, n° 4, pag. 54.

33. Roberto Pane, in Bruno Zevi, op. cit., pag. 53-54.

34. Goffredo Bellonci, in Bruno Zevi, op. cit., pag. 58.

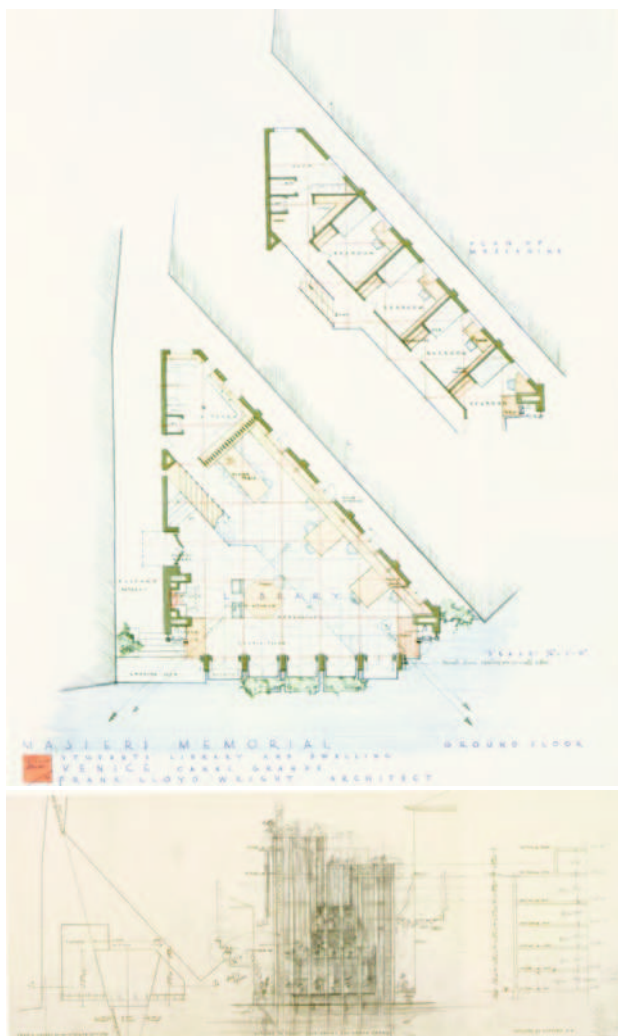
35. Goffredo Bellonci, in Bruno Zevi, op. cit., pag. 58.

36. Goffredo Bellonci, in Bruno Zevi, op. cit., pag. 58.

Fig. 117. Frank Lloyd Wright, the Masieri Memorial Building, pianta del piano terra.

Fig. 118. Frank Lloyd Wright, the Masieri Memorial Building, schizzo del prospetto sul Canal Grande.

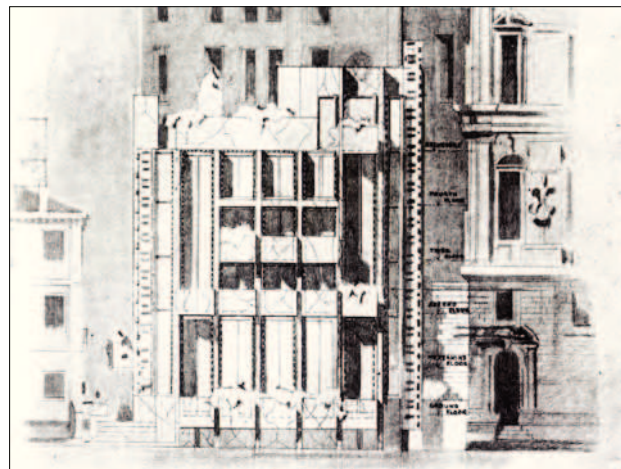
Fig. 119. Frank Lloyd Wright, the Masieri Memorial Building, disegno del prospetto sul Canal Grande.



l'ultimo livello era invece una terrazza belvedere con giardino pensile, una camera da letto e i servizi.

I disegni di Wright del prospetto sul Canal Grande (fig. 118-119), mostrano la partitura in 5 campate, separate da setti murari dai quali aggettano i balconi, con solaio cassettonato, sulle 3 campate centrali. Due strette porzioni murarie laterali, allineate al filo interno dei setti murari, concludono l'edificio sugli angoli.

La balconata continua dell'ultimo livello, che si attesta alla quota di imposta delle aperture di Palazzo Balbi, rimanda alla soluzione gardelliana del coronamento e alla relazione dimensionale e proporzionale tra la Casa alle Zattere e l'edificio contiguo della chiesa. La sequenza di cinque balconate del piano terra che fungono da elemento basamentale, costituiscono, invece, una variante al rivestimento marmoreo che



caratterizza l'attacco a terra della casa gardelliana.

Ma la differenza più evidente è nella composizione generale della facciata che, a differenza di Gardella, in Wright rimane sempre simmetrica, mancando di quelle "eccezioni alla regola" che caratterizzano invece il prospetto della casa alle Zattere.

Così Wright descriveva la propria opera:

«Venezia è unica: un tesoro per tutto il mondo. Venezia non deve morire semplicemente per far piacere al turista o al pittore sentimentale...progettare edifici per Venezia è come progettare edifici per qualsiasi altra città o luogo dove prevale il carattere unico di una cultura. Questo richiede amore da parte del vero artista. L'architettura è un'arte che dovrebbe salvare, non distruggere...Nel piccolo edificio che ho progettato sottili aste di marmo, solidamente fissate su piloni di cemento (due per ciascuna) nel fondo, si levano dall'acqua come canne, o steli di riso o piante acquatiche. Questi pilastri marmorei si legano a sostenere con sicurezza il pavimento e le lastre aggettanti dei solai si proiettano tra di essi in balconate sospese sulle acque. Quanto di più veneziano! Non imitazione, ma interpretazione di Venezia.»³⁷

Il Masieri Memorial non è rimasto un caso isolato tra i grandi progetti incompiuti di Venezia. Fra questi vi è anche un grande edificio, stavolta a destinazione pubblica, commissionato a Louis Kahn nel 1968, il Palazzo dei Congressi, da costruire nei Giardini dell'Arsenale, sede della Biennale, sul Canale di San Marco.

Sebbene la tipologia e la rilevanza urbana di questo edificio si discostino notevolmente dalla dimensione residenziale della casa di Gardella o del progetto di Wright, è significativa la scelta rivolta verso la figura di Kahn, da parte dell'ente committente, perché ritenuto l'unico capace di dialogare con la città di Venezia e il modo attraverso cui questo dialogo si esplica nell'opera dell'architetto. L'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, promotrice del progetto, motiva così la propria preferenza in un comunicato stampa del 30 gennaio 1969:

«In una città come Venezia, solo un architetto che ancora crede nei valori eterni dell'architettura poteva essere invitato a riprogettare una così importante parte della città.»³⁸

L'edificio ponte pensato da Kahn ed elaborato in due diverse varianti fino al 1974 (fig. 120-126) rappresenta, infatti, un omaggio del maestro alla città. Le difficoltà finanziarie che resero irrealizzabile la costruzione, non interruppero gli studi di Kahn per il progetto di Venezia.

Egli aveva persino rinunciato all'onorario, considerando questo incarico come un regalo alla città e alla sua

37. Frank Lloyd Wright, in Bruno Zevi, op. cit., pag. 64.

38. Comunicato stampa dell'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo, 30 gennaio 1969, in Kent Larson, Louis I. Kahn, *Unbuilt masterworks*, The Monacelli Press, New York, 2000, pag. 203-204.

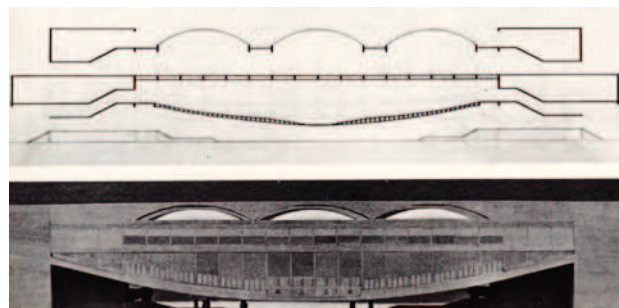
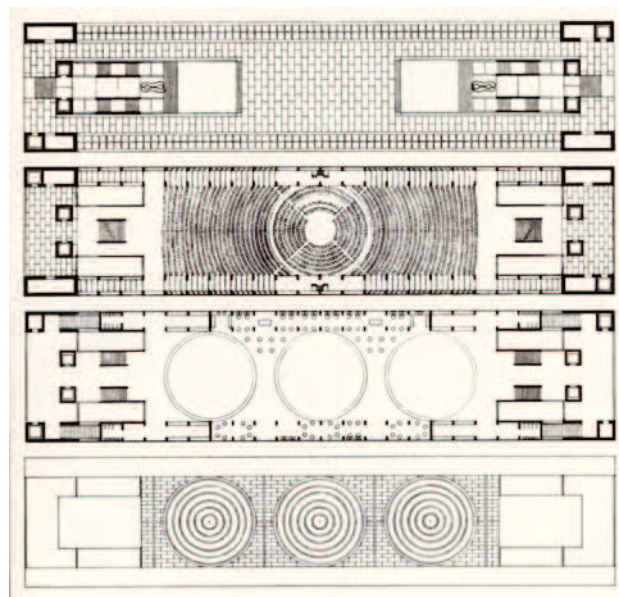
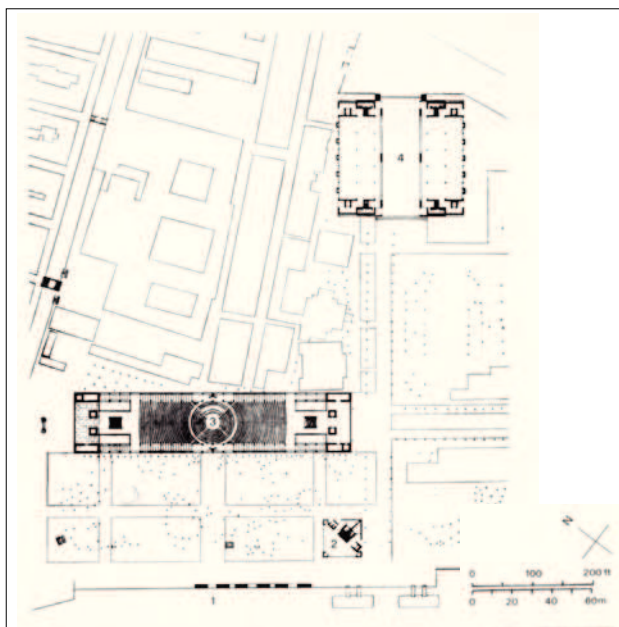


Fig. 120. Louis I. Kahn, modello dell'area dei Giardini, I ipotesi di progetto 1969.

Fig. 121. Louis I. Kahn, Planimetria dell'area, I ipotesi di progetto, 1969.

Fig. 122. Louis I. Kahn, Palazzo dei Congressi (pianta piano primo - livello di ingresso; pianta piano secondo - livello della Sala dei Congressi; pianta piano terzo - livello della reception; pianta delle coperture), I ipotesi di progetto.

Fig. 123. Louis I. Kahn, Palazzo dei Congressi, sezione longitudinale e vista del modello, I ipotesi di progetto.



architettura, a cui avrebbe voluto apportare il proprio contributo:

«Venice is an architecture of joy. I like the place as a whole where each building contributes to the other. An architect building in Venice must think in terms of sympathy; working [on] my project I was constantly thinking as if I were asking each building I love so much Venice whether they would accept me as their company. It was an honor for me to be asked to work in Venice [...]»³⁹

Almeno in questa occasione, la mancata realizzazione dell'opera non è scaturita da polemiche sulla questione linguistica dell'accostamento del nuovo all'antico, forse perché, nel caso di Kahn, è un nuovo che ha insito in sé stesso il sapore della storia.

Anche in questo caso la possibilità di intervenire nel tessuto veneziano si traduce nella ricerca di una relazione con la città. Ma il legame di questa architettura con Venezia è più sottile dei casi precedentemente analizzati: non relazioni formali, sintattiche o proporzionali osservabili e misurabili, come nella casa alle Zattere di Gardella, tra l'edificio di Khan e l'architettura veneziana, quanto piuttosto una identità linguistica fondamentale autoreferenziale, che però interpreta della città i caratteri spaziali e, se vogliamo, concettuali.

Basti pensare alla volontà, espressa fin dai primi schizzi del progetto, di realizzare un edificio ponte, che leghi l'Arsenale alla città, mediante un elemento che fa parte della struttura urbana di Venezia quanto

39. Louis Kahn, discorso in occasione della presentazione del progetto per il Palazzo dei Congressi a Venezia, 30 gennaio 1969, in Kent Larson, op. cit., pag. 209.

Fig. 124. Louis Kahn, Palazzo dei Congressi, particolare del modello visto da ovest, l'ipotesi di progetto.

Fig. 125. Louis I. Kahn, Planimetria dell'area, II ipotesi di progetto.

Fig. 126. Louis I. Kahn, modello dell'area delle Galeazze, II ipotesi di progetto.

40. Paolo Ceccon, *Le Corbusier - Louis Kahn: palazzi per congressi*, Unicopli, Milano, 2000, pag. 60.

le sue architetture sul Canal Grande. Un ponte però abitabile, capace di accogliere al suo interno la collettività, alla maniera del ponte di Rialto, che ospita le attività commerciali da sempre presenti nella zona.

Paolo Ceccon, che cura un'interessante analisi su questo edificio, parla di "archetipo figurativo", definendo l'edificio di Kahn come *«una costruzione astratta su cui operare con movimenti e meccaniche di tipo interno, un palinsesto narrativo prima di ogni considerazione stilistica e di linguaggio. Ed è proprio il ponte, elemento di relazione funzionale che caratterizza tutto l'impianto urbano di Venezia, che viene assunto da Kahn come archetipo figurativo.»*⁴⁰

Accogliendo quindi l'idea di ponte come archetipo della città, si può leggere questa scelta come una metafora urbana, in analogia alla singolare struttura di Venezia, che ne evoca le caratteristiche morfologiche, mantenendo una identità linguistica chiara ed estranea all'ambiente circostante.

Non si può, quindi, parlare di "assonanza" all'ambiente veneziano, come nel caso di Gardella, ma si rileva comunque la persistenza della volontà di innescare un dialogo con l'ambiente urbano veneziano.

Tra casa Cicogna e gli altri due progetti moderni elaborati per Venezia da Wright e Kahn, le modalità di relazionarsi alla città sono molteplici. Mentre Wright si sofferma sulla rielaborazione del tipo edilizio del palazzo veneziano, Kahn traduce in architettura un elemento tipico dell'impianto urbano della città. Entrambi, però, mantengono un linguaggio autoreferenziale, volutamente in contrasto con l'edilizia circostante.

Gardella, invece, interpreta l'appartenenza alla città su un piano linguistico e sintattico. Ciò vuol dire che il "lessico" usato da Gardella, ossia gli elementi architettonici che compongono la sua architettura, quali il basamento, il coronamento o la polifora, tutti appartenenti alla tradizione costruttiva locale, sono relazionati tra loro mediante una sintassi che è specifica della modernità, ma che trae la propria grammatica di fondo dall'architettura veneziana.

Da Venezia a Murcia: l'eredità linguistica di Gardella

Ancora a proposito degli elementi architettonici che caratterizzano la casa di Gardella, possiamo riscontrare una interessante analogia tra questa architettura e una più recente opera di Rafael Moneo, il Municipio di Murcia, realizzato tra il 1991 e il 1998.

L'elemento di confronto tra le due architetture è la composizione della facciata, che nel caso di Moneo manifesta l'assimilazione della logica di Gardella in merito ai rapporti proporzionali tra gli elementi. In particolare il prospetto del Municipio rimanda alla prima versione del progetto della casa alle Zattere del

1954, in cui un loggiato di ordine gigante svuota il coronamento dell'edificio.

Possiamo riconoscere, quindi, nel Municipio di Murcia un'eredità linguistica della casa veneziana di Gardella, che stabilisce un filo di continuità tra le due opere, nonostante la distanza temporale, la differenza funzionale e il diverso contesto urbano di riferimento.

Anche Moneo si trova ad affrontare il tema del difficile dialogo con l'antico, rappresentato in questo caso dall'ambiente urbano della Piazza del Cardinale Belluga, sede del potere religioso e civile della città e piazza principale del suo centro storico (fig. 127).

La piazza è caratterizzata dalla presenza della cattedrale gotica di Santa Maria sul fronte orientale, costruita tra il 1394 e il 1467, la cui facciata settecentesca è opera di Jaime Bort, e dall'omonimo palazzo cardinalizio del cardinale Belluga, opera barocca dell'architetto Canestro, che chiude invece il fronte meridionale. Il fronte nord è occupato da edifici residenziali minori, mentre la testata occidentale era originariamente chiusa da una casa anch'essa barocca (fig. 128).

La sua demolizione ad opera del Comune, motivata dalla volontà di collegare calle Freneria e calle San Patricio, riappropriandosi di un terreno di proprietà comunale, ha fortemente compromesso l'equilibrio dello spazio urbano: il vuoto che si è venuto a creare altera, infatti, le proporzioni della originaria piazza chiusa, sviluppata in lunghezza davanti al fronte corto della chiesa, così come insegnava Sitte⁴¹, e

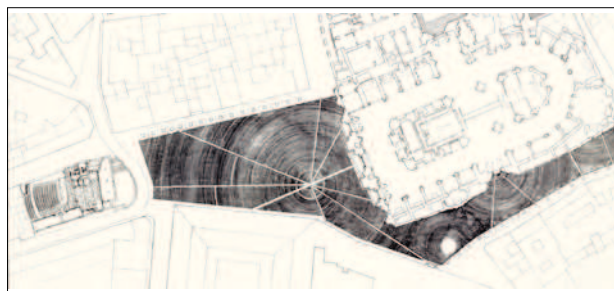


Fig. 127. Rafael Moneo, Municipio di Murcia, prospetto su piazza Belluga.

Fig. 128. Rafael Moneo, Municipio di Murcia, veduta aerea di piazza Belluga.

Fig. 129. Rafael Moneo, Municipio di Murcia, planimetria dell'area di progetto.

41. Camillo Sitte, L'arte di costruire le città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici, Jaca Book, Vienna, 1889, pg. 57, 67:

«[...] all'interno d'una città uno spazio libero non diventa piazza, che quando appare effettivamente chiuso. E vero che oggi si chiama così un semplice spazio vuoto circondato da quattro strade e dove non si costruisce nulla. Dal punto di vista dell'igiene e della tecnica ciò può andare, ma in quanto all'arte, per il solo fatto che sul terreno non si costruisce nulla, non si può parlare di piazza urbana. Se si usa tale termine nel suo vero significato, s'intende che sono richieste ben altre condizioni, cioè quelle che riguardano l'ornamento, il valore e il carattere'. Tuttavia, come esistono stanze ammobiliate e stanze vuote, così si potrebbe parlare di piazze lasciate libere o no, mentre la condizione essenziale, perché si possa parlare di piazze e stanze libere o no, è la chiusura del loro spazio.» (pag. 57).

«Se si considera il rapporto esistente fra le dimensioni della piazza e quelle dei principali edifici che vi si trovano, sembra fondato parlare di una sua altezza oltre che di una sua larghezza, proprio come se si trattasse di un monumento. La distinzione dipende unicamente dalla posizione dell'osservatore dalla direzione del suo sguardo. L'osservatore determinerà la forma tipo della piazza guardando l'edificio che domina l'insieme.

Così si dirà che la piazza di S. Croce di Firenze si sviluppa in lunghezza o, meglio, in profondità, dato che tutto nella piazza è organizzato in funzione della facciata principale della chiesa. È sotto questa angolazione che si guarda di solito la piazza e il suo principale edificio ed è, pure, da questo punto di vista che devono essere definite le sue dimensioni, la forma e, eventualmente, gli ornamenti figurativi in modo che l'insieme produca il massima effetto.» (pag. 67)

42. Rafael Moneo, "Nuovo edificio municipale", in Casabella n° 666, 1999, pag. 20-22.

lascia intravedere costruzioni di edilizia corrente sullo sfondo, certamente non pensate per affacciarsi sulla piazza più prestigiosa della città.

L'intervento di chiusura di questo fronte, mediante un edificio che ospitasse la sede del Municipio e riconfigurasse la testata dell'isolato compreso tra le due strade in questione, è affidato a Moneo nel 1991, in seguito all'abbandono di un progetto precedente, vincitore di un concorso ad inviti ma oggetto di numerose polemiche.

Moneo affronta il delicato tema del rapporto con l'antico pensando l'edificio come uno spettatore della piazza e non come il suo protagonista:

«Siamo convinti che la piazza debba mantenere lo spirito celebrativo del barocco e pertanto proponiamo un edificio che vuol trasformarsi in uno spettatore in più senza mai diventare protagonista della piazza, ruolo riservato alla cattedrale e al palazzo cardinalizio. Tuttavia, non si tratta di uno spettatore qualsiasi. L'edificio che verrà costruito rappresenterà il potere civile.»⁴²

Il nuovo municipio è quindi orientato verso la facciata della cattedrale e mantiene l'irregolarità del perimetro dello spazio urbano, non essendoci relazioni di ortogonalità tra i quattro fronti. In accordo alla volontà di non mostrarsi quale protagonista della piazza, il municipio non ha un ingresso sul fronte principale, ma sul fronte laterale su calle Freneria. La presenza dell'ingresso interrompe la continuità del prospetto su questa strada, creando uno scarto che allarga la sezione stradale, e mantiene invece l'allineamento su calle San Patricio (fig. 129). L'allineamento con l'edificio settecentesco demolito è evocato dal cortile sotterraneo che conduce alla caffetteria (fig. 130).

L'impianto planimetrico è determinato dall'intersezione di diverse direzioni scaturite dall'intorno urbano, che si intersecano alla direzione generatrice di calle San Patricio. Tra queste la principale è la direzione del fronte nord della piazza, che entra nella composizione innestando una rotazione sull'ingresso. Lo spazio interstiziale, generato dalla presenza di più sistemi geometrici, diventa lo spazio di connessione tra le varie funzioni, ospitate invece all'interno degli ambienti, racchiusi dalle singole geometrie descritte dalle direttrici urbane.

L'edificio è composto da sei livelli (fig. 131-132), con l'aggiunta di un piano interrato che ospita la caffetteria, gli impianti, i depositi e un accesso alla sala del Consiglio superiore. Al piano terra, posto alla quota di ingresso su calle Freneria, in corrispondenza dello sbocco di calle Polo de Medina, si trova la sala del Consiglio, degli ambienti polivalenti, un deposito, uffici di informazione turistica; il piano primo, con negozi e uffici, permette di accedere al precedente edificio comunale mediante un collegamento aereo a ponte; il piano secondo

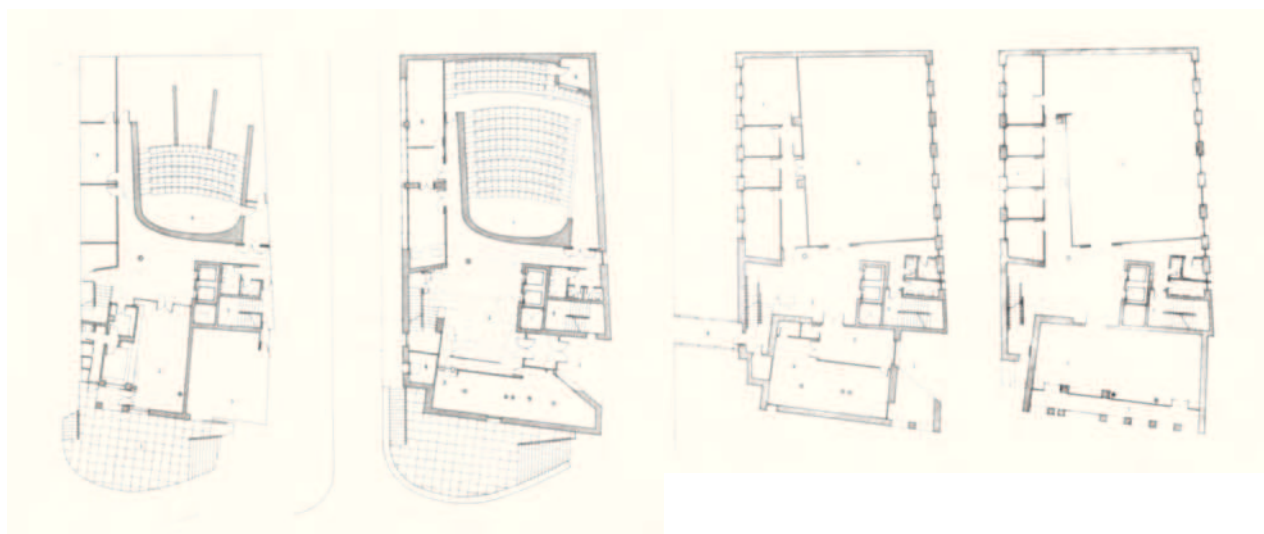


Fig. 130. Rafael Moneo, Municipio di Murcia, vista dell'ingresso alla caffetteria.



Fig. 131. Rafael Moneo, Municipio di Murcia, piante piano interrato, piano terra, piano ammezzato, piano primo.

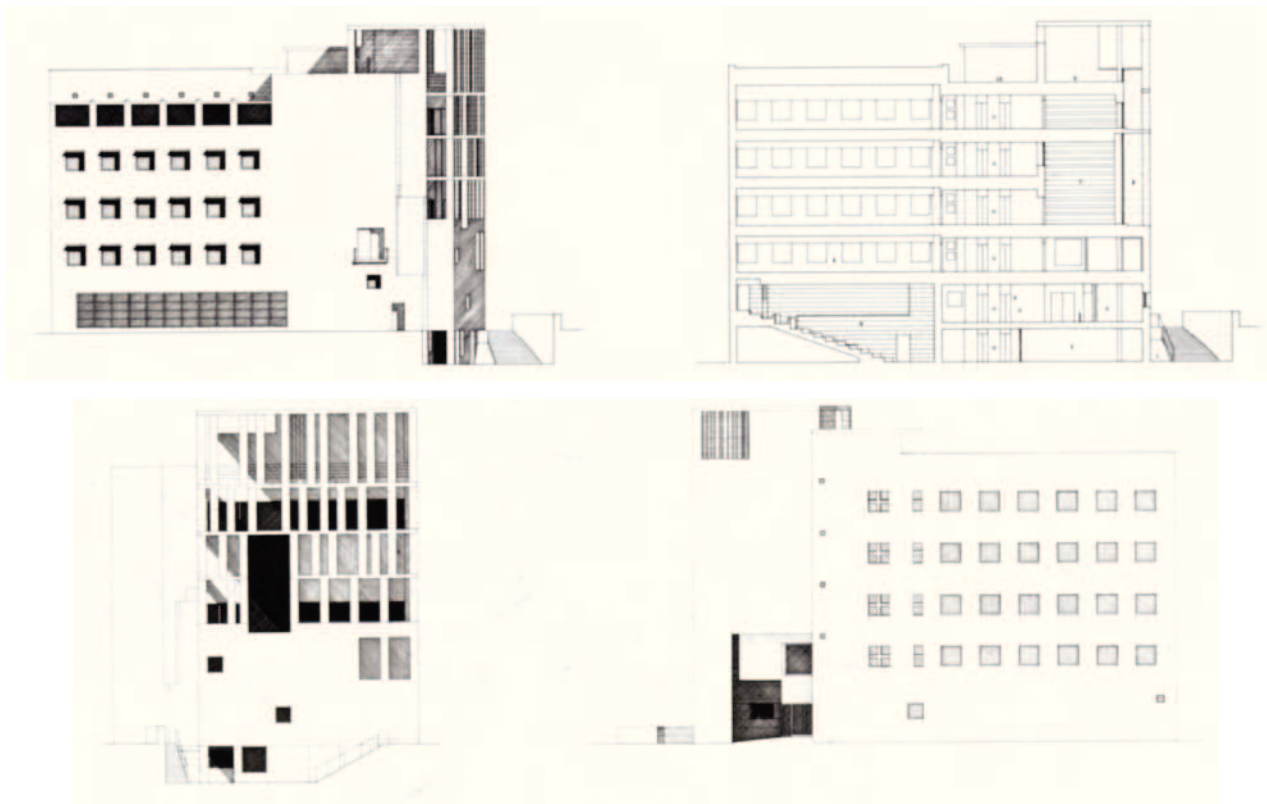
Fig. 132. Rafael Moneo, Municipio di Murcia, piante piano secondo, piano terzo, piano locali tecnici, copertura.

Fig. 133. Rafael Moneo, Municipio di Murcia, prospetto sud e sezione longitudinale.

Fig. 134. Rafael Moneo, Municipio di Murcia, prospetto est e nord.

accoglie una sala a doppia altezza affacciata sulla piazza attraverso un portico, uffici e studi (fig. 133-134). La copertura dell'edificio è a due spioventi, ad eccezione del portico e della facciata a tetto piano. La struttura in cemento armato è rivestita da arenaria locale, detta "lumachella", con l'intenzione di integrarsi cromaticamente e matericamente al contesto; un ruolo analogo, insomma, alla pietra d'Istria usata da Gardella come rivestimento per la casa alle Zattere.

Ma l'elemento che esemplifica la ricerca di un dialogo con il contesto è, proprio come in Gardella, la



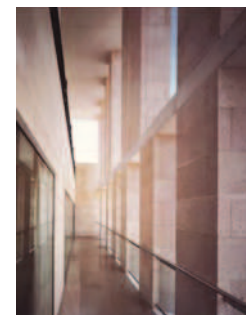
composizione della facciata. Il municipio di Moneo propone la stessa soluzione formale che contraddistingue il prospetto della cattedrale, la facciata-retablo, termine catalano che indica una pala d'altare dipinta, di grandi dimensioni, suddivisa in più settori da membrature architettoniche. La pala d'altare, nell'edificio di Moneo, è costituita dal portico posto in primo piano, suddiviso in campate da una sequenza irregolare di pilastri (fig. 135-136-137).

Francisco Jarauta parla di questa scelta progettuale come di una "pala laica", proprio perché Moneo trasferisce

Fig. 135. Rafael Moneo, Municipio di Murcia, prospetto su piazza Belluga.

Fig. 136. Rafael Moneo, Municipio di Murcia, vista dal portico verso la Cattedrale.

Fig. 137. Rafael Moneo, Municipio di Murcia, viste del portico.



43. Francisco Jarauta, "Una pala laica per Murcia", in Casabella, op. cit., pag. 27.

una caratteristica formale tipica degli edifici religiosi, su un edificio civile:

«L'individuazione di questa forma derivata dall'architettura religiosa ha costituito la premessa per lo sviluppo del grande arazzo di pietra che si alza imponente dal suolo, strutturandosi in accordo con un reticolo geometrico, dominato dalla grande apertura della galleria aperta sulla piazza che enfatizza la centralità e il carattere costituzionale della costruzione.

[...] Quest'idea di una pala laica posta di fronte a uno spazio ove si rappresenta una drammaturgia d'altri tempi è senza dubbio quella che informa e organizza il progetto di Moneo per piazza Belluga. Estraneo ancora una volta alle suggestioni letterarie, egli riesce a costruire una distanza che pone in tensione i linguaggi, sottolineando l'esistenza del nuovo ad un altro tempo rispetto a quanto lo circonda. Senza ricorrere a facili effetti o ad adattamenti retorici a questo tende questa facciata geometrica, il cui ordine interno a null'altro corrisponde se non all'ordine di una variazione barocca, che fa del suo sviluppo il corpo della partitura o dell'edificio. Dall'interno dell'edificio si può comprendere la tensione che la trasparenza della geometria apporta al mondo barocco, il cui ordine, interpretandolo con maestria, Moneo rovescia.»⁴³

Moneo, nella relazione di progetto, spiega di avere organizzato la composizione di questa facciata come una "partitura musicale numerica". Il rapporto con il contesto è affidato al ritmo dei pieni e dei vuoti ed è questo l'elemento compositivo che più lo avvicina alla casa di Gardella.

La fig. 138 mostra il sistema proporzionale che regola il prospetto. I due livelli più bassi, di pari altezza "A" e quasi del tutto chiusi, costituiscono un basamento dell'edificio, come in casa Cicogna. Al di sopra di questo "basamento" si susseguono quattro livelli, dei quali tre di uguale altezza "B" e l'ultimo più alto. Essi sono completamente svuotati dal susseguirsi di aperture verticali, intervallate da una sequenza di pilastri, non portanti, disposti secondo un passo sempre variabile. Tuttavia la variazione delle distanze tra questi pilastri è regolata da una maglia di fondo, evidenziata in rosso, in cui leggiamo, partendo da sinistra, un primo modulo "a", seguito da un passo maggiore "b", corrispondente alla grande bucatatura della sala a doppia altezza che occupa due livelli, e da una sequenza di quattro moduli, di misura costante "c".

Il disallineamento, apparentemente casuale, delle bucatature presenta in realtà degli elementi di registrazione, evidenziati in blu, per cui quasi ognuno dei pilastri ha una relazione con quello del livello inferiore o superiore mediante l'allineamento tra il filo esterno di uno e il filo interno dell'altro. Solo raramente si verifica l'allineamento esatto tra le posizioni dei pilastri su livelli diversi, ma si mantiene soltanto per alcuni livelli e non per l'altezza totale del fronte.



Fig. 138. Municipio di Murcia, prospetto su piazza Belluga con individuazione del sistema di modulazione.

Osservando invece la fig. 139 possiamo leggere i rapporti tra le bucatore, associate con colori diversi in base alla dimensione della larghezza. Partendo dal basso e da destra, i due livelli del basamento presentano rispettivamente un'unica bucatore quadrata, allineata all'estremo destro del grande vuoto a doppia altezza, e tre bucatore, delle quali due rettangolari verticali a destra, di larghezza pari a "L", e una quadrata a sinistra, identica alla precedente, il cui lato misura la metà della larghezza "L".

Il terzo livello è svuotato da una sequenza di quattro aperture verticali, di misura costante ancora pari ad "L", interrotte poi da una grande bucatore che occupa due livelli e che corrisponde alla sala a doppia altezza; una pausa molto breve, data da una bucatore verticale piuttosto stretta, distanzia questo vuoto dalla successiva apertura di passo pari alla sequenza delle precedenti quattro.

Il quarto livello presenta una sequenza di sei aperture alla destra della grande bucatore a due livelli, di passo non costante, e altre due bucatore alla sua sinistra. I colori evidenziano: il ripetersi della larghezza "L" sulla quarta bucatore; la successione di tre bucatore di uguale larghezza "L₂" poste agli estremi e al centro; la presenza di due aperture piuttosto strette di larghezza "L₄" nella sequenza di destra e di ulteriori due aperture che intervallano le precedenti, di larghezza pari ad "L₅" ed "L₆".

Il quinto livello è caratterizzato dalla presenza di dieci aperture, tra le quali: sei alla destra della grande bucatore sottostante, una in asse con questa, ma più stretta e di larghezza pari al doppio di "L₆" e tre alla sua sinistra.

Anche l'ultimo livello presenta una sequenza di dieci bucatore in cui si ripetono le diverse larghezze delle aperture inferiori.

L'altezza notevolmente maggiore del livello di coronamento produce un effetto di svuotamento progressivo del fronte, sulla dimensione di un ordine gigante, analogamente al primo progetto di Gardella per la casa alle Zattere del 1954. Mettendo quindi questi due progetti a confronto (fig. 140) si nota la comune presenza di una griglia 6x6, costruita però secondo moduli differenti. Nel Municipio di Moneo prevale, infatti, la verticalità, data dalla strutturazione di una griglia a base rettangolare e a passo variabile, il cui ritmo è, come già esaminato, ABCCC nella dimensione della larghezza e a/a/b/b/b/c nella dimensione dell'altezza. La casa di Gardella presenta invece una griglia a maglia quadrata, regolare, di passo pari ad "A".

Un ulteriore elemento di confronto si osserva dall'articolazione per fasce orizzontali dei due prospetti. La prima fascia è costituita dal livello basamentale (in giallo nella figura), di altezza pari alla metà del modulo di base in Gardella e a due livelli in Moneo; a questa si sovrappone una fascia centrale, molto più bucata nel Municipio che in casa Cicogna, attraversata su più livelli, in entrambi i casi, dalla presenza di un vuoto. Quest'ultimo, rappresentato in rosso nella figura, è disassato rispetto al centro e rimane unico nel Municipio, in cui corrisponde ad un unico ambiente a doppia altezza che occupa due dei tre livelli della fascia intermedia,

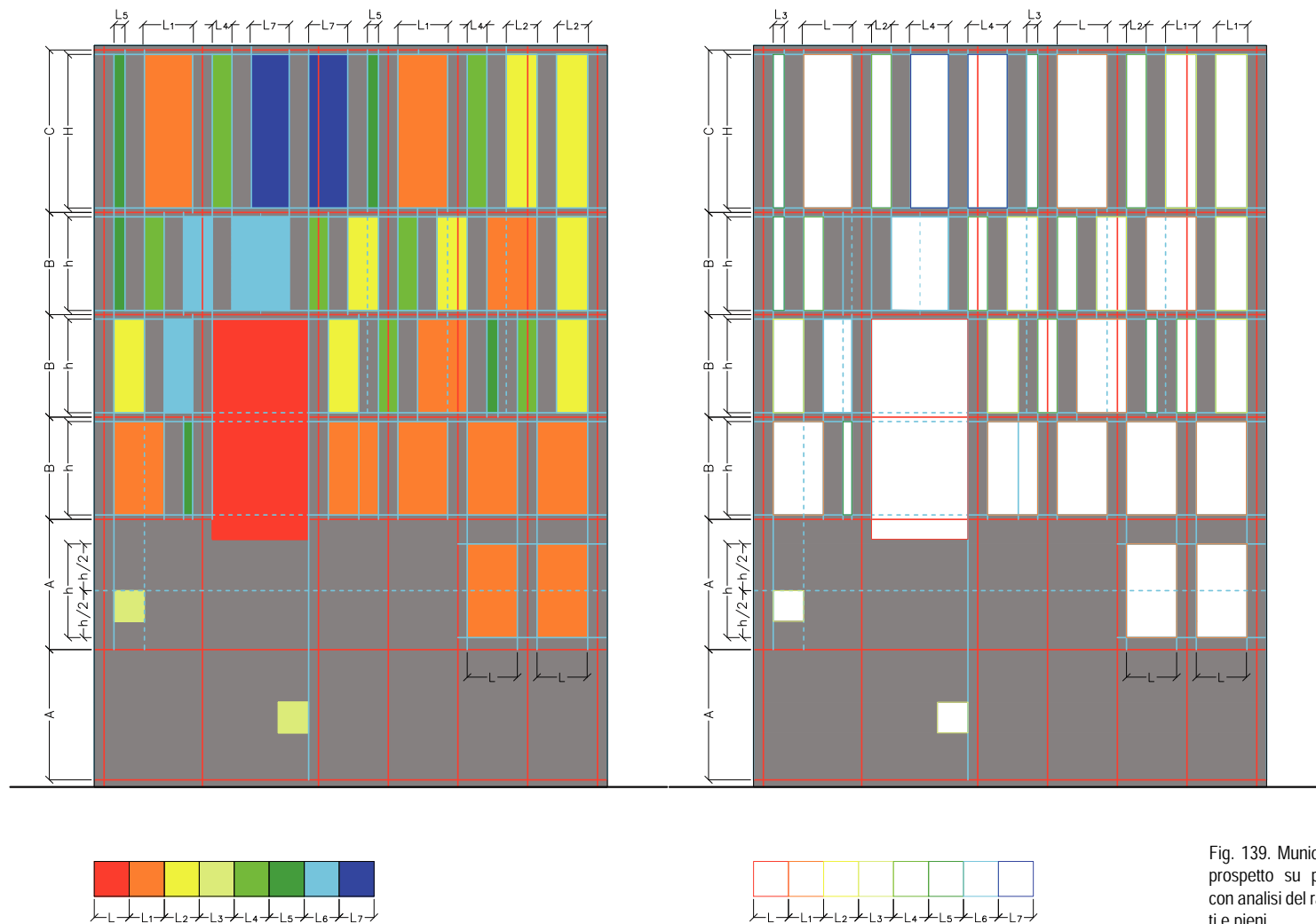
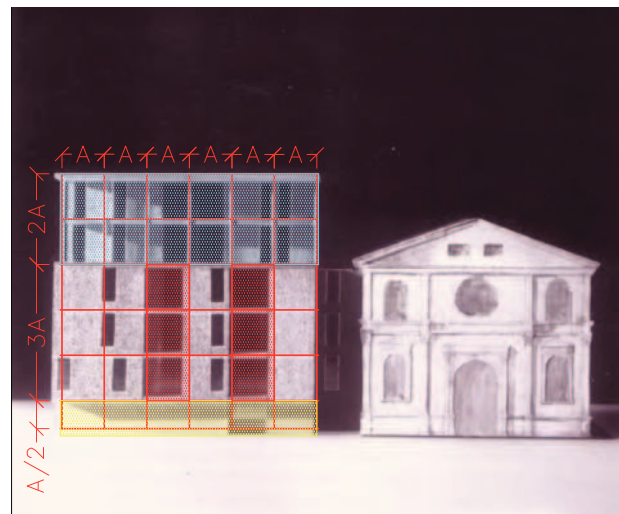
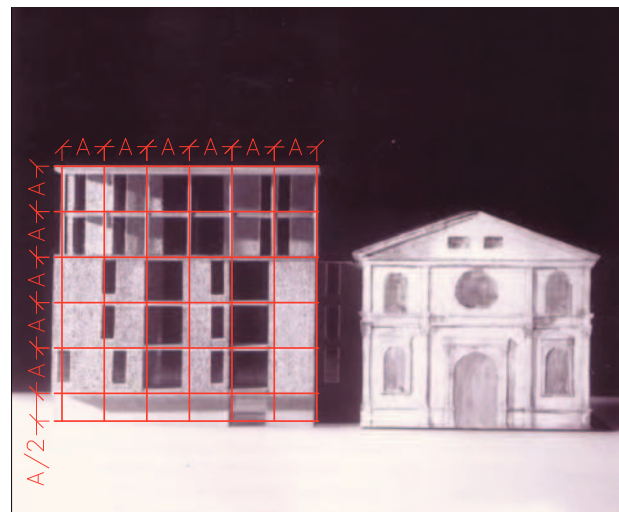
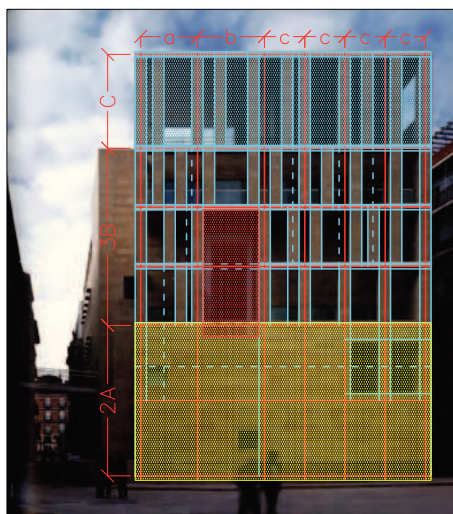
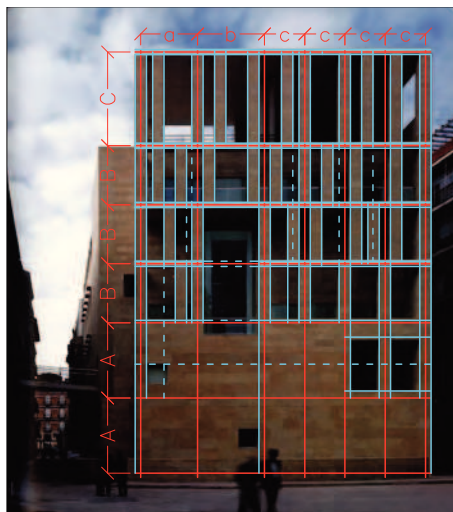


Fig. 139. Municipio di Murcia, prospetto su piazza Belluga con analisi dei rapporti tra vuoti e pieni.

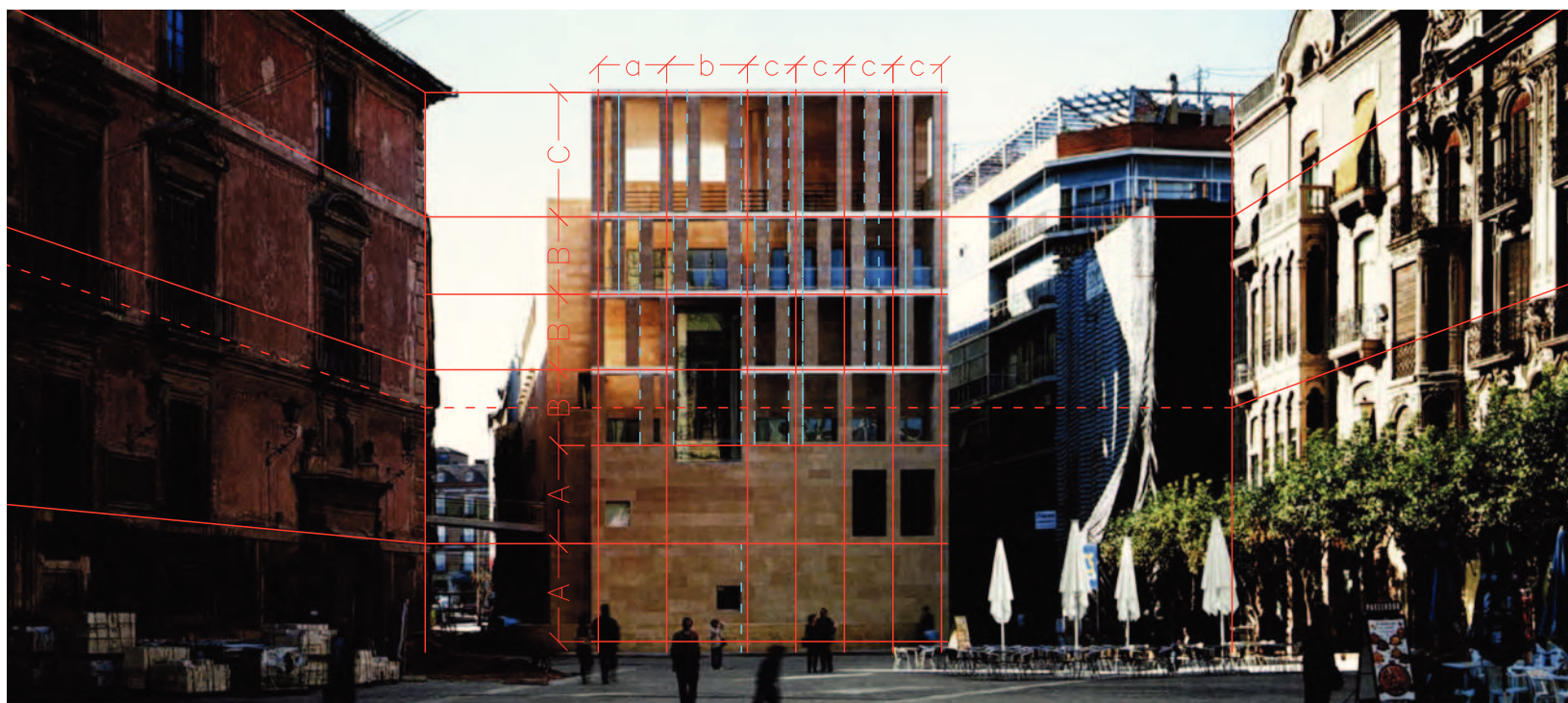
Fig. 140. Municipio di Murcia, prospetto su piazza Belluga/ Casa alle Zattere, modello del prospetto su Fondamenta delle Zattere, confronto.



di misura pari a “3B”. In casa Cicogna, invece, la fascia piena, di misura pari a “3A”, è svuotata sulla terza e quinta campata, leggendo da sinistra verso destra, dalla presenza di due loggiati ripetuti in colonna su tre livelli e corrispondenti alle zone giorno dei due appartamenti su Fondamenta delle Zattere.

Inoltre, così come Gardella ha improntato il proprio sistema proporzionale desumendolo dall'intorno e soprattutto, come abbiamo già evidenziato, dalla contigua chiesa dello Spirito Santo, nel Municipio di Moneo riscontriamo dei riferimenti proporzionali con i vicini fronti di Piazza Belluga (fig. 141). In particolare, l'altezza “C” del coronamento ritrova delle corrispondenze con l'ultimo livello del palazzo cardinalizio, mentre all'altezza pari a metà della terzo livello del Municipio si legge un allineamento con il piano nobile del medesimo palazzo e con quello dell'edificio di testata che conclude il fronte nord.

Fig. 141. Municipio di Murcia, prospetto su piazza Belluga con analisi dei rapporti proporzionali con l'intorno.



44. Rafael Moneo, "Ricordando Gardella", in Marco Casamonti, op. cit., pag. 17.

45. Giulio Carlo Argan, op. cit., pag. 25.

Ritroviamo quindi in Moneo la stessa attenzione per gli equilibri proporzionali tra gli elementi che caratterizza Casa Cicogna, non solo nel progetto del 1954, ma anche nella sua successiva evoluzione e realizzazione, dove le asimmetrie, i disallineamenti e le pause tra i pieni e i vuoti sono più evidenti.

Lo stesso Moneo scrive nel 2006 in omaggio al maestro Gardella:

«[...] in un breve ricordo delle opere che Gardella ci ha lasciato, è opportuno riconoscere che l'uso dei meccanismi proporzionali, non estranei alla tradizione classica, è presente nelle Case Borsalino di Alessandria, tanto nella modellazione dei volumi quanto nella precisa definizione dei vuoti; che vi è un abilissimo impiego del colore, delle tessiture, delle modanature, dei ritmi ecc., il controllo visuale della forma, in una parola, al quale ci ha abituato l'architettura classica della Casa alle Zattere di Venezia.»⁴⁴

Ma è soprattutto nella comune volontà di innestare un dialogo contestuale tra il nuovo e l'antico che si evidenzia il più interessante punto di contatto tra le due architetture. Un dialogo non limitato all'imitazione mimetica di forme e linguaggi preesistenti, ma basato sulla ricerca di relazioni più profonde, capaci di esaltare ed armonizzare la presenza del moderno all'interno di un tessuto storico, senza rinunce né prevaricazioni.

Gardella a Venezia: una "poesia architettonica" ancora attuale

La casa di Gardella, che apre la strada all'inserimento dell'epoca contemporanea nell'architettura veneziana, come tutte le opere finora analizzate, ruotano intorno al tema dell'ambientazione rispetto a un luogo che Argan, nel caso di Venezia, definiva "magico":

«Certo il problema dell'ambiente non avrebbe potuto esser posto con maggior acume né con maggior dignità, con quell'illuminato rispetto che nasce da un'intelligenza lucida del dato e tuttavia non costringe, al contrario, ad umilianti rinunce. Ma riguardiamo le opere nelle quali il problema dell'ambiente si poneva come equivalenza tra lo spazio dell'edificio e lo spazio circostante o estensione del principio disegnativo della forma alle sembianze del mondo esterno. Qui, a Venezia, Gardella ha cercato di andar oltre, di sostituire quell'equivalenza con una "presa" diretta dell'edificio sull'ambiente; ha voluto alzare il potenziale stilistico delle sue forme affinché potessero reggere all'alta temperatura e alla temibile pressione di un luogo "magico".»⁴⁵

La Casa alle Zattere di Gardella è probabilmente una delle più significative lezioni che il Razionalismo italiano

ci ha lasciato sul tema in questione, in un'epoca in cui l'affermazione dell'identità del linguaggio moderno nei confronti dell'antico non era affatto scontata, dato che la prassi comune era l'imitazione, la falsificazione, la rinuncia del nuovo a dichiarare la propria identità accanto alle preesistenze storiche.

Scrivendo Giuseppe Samonà nel 1958, in un celebre articolo su quest'opera:

46. Giuseppe Samonà, "Una casa di Gardella a Venezia", in *Casabella-Continuità*, n° 220, luglio 1958, pag. 7.

«[...] nel caso di Gardella i valori figurativi a cui egli si ispira pur appartenendo ad un goticismo riveduto dalle deformazioni della cultura romantica, subisce una profonda catarsi e si rivela in una forma gagliardamente personale e per nulla dissonante nell'armonia generale dell'opera. Questo stesso la preserva da ogni facile riferimento a folklorismi di ovvia trascrizione formale che sarebbero, purtroppo, secondo l'intellettualistica concezione di una cultura storica oggi molto diffusa, l'unico modo di inserirsi in un paesaggio qualificato. Nel momento presente tale concezione influisce in modo così profondo e negativo sul giudizio degli organi ufficiali e di riflesso su quello del grosso pubblico, da non distinguere quali siano le poche opere autentiche per qualità ed espressione, dalle molte altre che, non avendo alcuna radice originale vincolata ad un fatto creativo, possono facilmente adattarsi a quella configurazione sciatta e incolore a cui devono condizionarsi per esigenze, ormai quasi ufficiali, tutte le opere che sorgono in ambienti qualificati. Questa di Gardella per la straordinaria singolarità espressiva, e per la modestia con cui gli elementi significativi sono coordinati e direi assimilati nella materia dell'intero volume architettonico, si stacca dalla massa di tutte quelle altre, e perciò è stata fatta segno a superficiali e stupidissime critiche da parte di coloro che non ne intendono il valore, e non comprendono come essa invece rappresenti un autorevole esempio di autenticità e di coerenza in un ambiente di cui viene a far parte come punto singolarissimo di riferimento della nostra attuale personalità creativa.»⁴⁶

Suonano ancora attuali le parole di Argan di quegli anni, che leggono in quest'opera un modello di metodo per intervenire sull'antico, un brano di poesia ispirato ai valori di eternità della bellezza:

«[...] Strano a dirsi, proprio in questa costruzione recentissima, Gardella ha ripreso l'antica lotta contro il monumentale: forse ha sentito il pericolo d'una sua rinascita, e non più fuori dall'architettura moderna ma dentro di essa, e non più come espressione di una ideologia deprecabile, ma compiacimento della società moderna per il proprio tecnicismo, la propria positività, la propria efficienza. E ha scritto, nella casa alle Zattere, la propria "difesa della poesia" architettonica; ha voluto dimostrare che il concetto di "bellezza" non è confondibile con alcun altro concetto o valore, e conserva un proprio, inalienabile significato. E non è un astratto significato, se ha la sua giustificazione nella storia, né altrimenti può concepirsi quella che si chiama

47. Giulio Carlo Argan, op. cit.,
pag. 25-26.

“eternità del bello” se non come un continuo riproporsi, nella storia, di certi valori umani.

[...] proprio questo carattere umanistico dà alla casa di Venezia un notevole interesse sul piano urbanistico: non già in rapporto ai programmi di riforma che mirano a risolvere in una ragionevole progettazione i problemi sociali che affliggono il nostro paese, ma in rapporto alla specifica condizione storica delle nostre città. Il processo di distruzione consapevole e delittuosa delle città italiane ha preso, dopo la guerra, un'accelerazione paurosa. Le proposte di decentramento degli urbanisti moderni possono ritardare l'esplosione e il crollo dei vecchi centri storici, ma non ridar loro una ragione di vita e di sviluppo entro il tessuto della città moderna. Ebbene, considerata dal punto di vista della possibilità di un inserto moderno in un ambiente antico, la casa alle Zattere è dimostrativa: il metodo di analisi storica, che Gardella ha seguito nella determinazione delle sue forme, è certamente un metodo che vuole garantiti ad un tempo i diritti dell'antico e le esigenze del gusto moderno.»⁴⁷

Il primo caso studio di questa breve rassegna, nell'affrontare l'inserimento del nuovo nel tessuto residenziale che costituisce la città storica, esprime, quindi, la possibilità di una relazione linguistica con l'antico, attraverso un approccio architettonico consapevole della necessità di uno sguardo a scala più larga. In questo sta l'attualità del progetto di Gardella, nonostante esemplifichi il pensiero di un'epoca ormai passata, che ha dato il via alla necessità di arricchire la stratificazione storica delle nostre città con il nostro tempo.

Bibliografia specifica

1. Giuseppe Samonà, "Una casa di Gardella a Venezia", in Casabella-Continuità, n° 220, luglio 1958.
2. Giulio Carlo Argan, Ignazio Gardella, Edizioni di Comunità, Milano, 1959.
3. Saverio Muratori, Studi per un'operante storia urbana di Venezia, Istituto poligrafico dello Stato, Roma, 1959.
4. Giulio Carlo Argan, Progetto e destino, Casa Editrice Il Saggiatore, Milano, 1965.
5. Bruno Zevi, "Gardella sulle Zattere. Costruisce i riflessi nell'acqua", Cronache di architettura del 15 giugno 1958, ripubblicato in Cronache di architettura, "dall'Expo mondiale di Bruxelles all'inaugurazione di Brasilia", vol. III, n°191-320, 1958-1960, Editori Laterza, Bari, 1971.
6. Bruno Zevi, "La palazzina di Wright 'in volta de canal'. Una moderna cà d'Oro divide gli italiani", Cronache di architettura dell'8 giugno 1954, "ripubblicato in Cronache di architettura, "dal memorial alle Fosse Ardeatine a Wright sul canal grande, vol. I, n° 1-29, 1954-1955, Editori Laterza, Bari, 1978.
7. Alberto Samonà, Ignazio Gardella e il professionismo italiano, Officina Edizioni, Roma, 1981.
8. Peter Eisenman, "La futilità degli oggetti. Decomposizione e processi di differenziazione", in Lotus International, n° 42, Electa, Milano, 1984.
9. Heinz Ronner, Shridhara Jhaveri, Louis I. Kahn: complete work 1935-1974, Birkhauser, Basel, Boston, 1987 (ed. del 1994).
10. El Croquis, n° 64, 1994, n° monografico su Rafael Moneo 1990-1994.
11. Marina Montuori (a cura di), Dieci maestri dell'architettura italiana. Lezioni di progettazione, Electa, Milano, 1994.
12. Ennio Concina, Storia dell'architettura di Venezia dal VIII al XX secolo, Electa, Milano, 1995.
13. Antonio Monestiroli, L'architettura secondo Gardella, Laterza & figli, Bari, 1997.
14. Egle Trincanato, Su Venezia e la laguna veneta e altri scritti di architettura 1948-1993, Officina Edizioni, Venezia, 1997.
15. Francisco Jarauta, "Una pala laica per Murcia", in Casabella, n° 666, aprile 1999.
16. Rafael Moneo, "Nuovo edificio municipale", in Casabella n° 666, 1999.
17. Paolo Cecon, Le Corbusier - Louis Kahn: palazzi per congressi, Unicopli, Milano, 2000.
18. Kent Larson, Louis I. Kahn, Unbuilt masterworks, The Monacelli Press, New York, 2000.
19. Francesco Valcanover, Wolfgang Wolters (a cura di), L'architettura gotica veneziana. Atti del Convegno internazionale di studio, Venezia, 27-29 novembre 1996, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2000.
20. El Croquis, n° 98, 2000, n° monografico su Rafael Moneo 1995-2000.
21. Marco Casamonti, Ignazio Gardella architetto. Costruire le modernità, Electa, Milano, 2006.

An aerial photograph of the Ara Pacis Museum in Rome, designed by Richard Meier. The museum is a modern, white, rectangular building with a flat roof and large glass windows, situated on the right bank of the Tiber River. A wide, light-colored stone staircase leads up to the entrance. To the left of the museum is a wide, paved pedestrian walkway lined with bare trees. The Tiber River flows to the left, with a multi-arched bridge visible in the distance. In the background, the city of Rome is visible, including the large, domed dome of St. Peter's Basilica on the right. The sky is clear and blue.

CAPITOLO 4

Richard Meier e il Museo dell'Ara Pacis a Roma

Richard Meier e il Museo dell'Ara Pacis a Roma.

«When I am asked what I believe in, I said that I believe in architecture. Architecture is the mother of arts. I like to believe in architecture connects the present with the past and the tangible with the intangible.»¹

Richard Meier,
Pritzker Award Acceptance Speech Excerpt.

Il Museo dell'Ara Pacis, costruito da Richard Meier tra il 2000 e il 2006, costituisce il primo intervento all'interno del centro storico di Roma dal Ventennio fascista ad oggi.

Così Francesco Dal Co commenta la complessità della stratificazione del sito in cui sorge il Museo di Meier:

«Offre, questo insieme di fabbriche aggrovigliate affacciato sul Tevere e aggrappato al tridente che converge verso piazza del Popolo, un esempio a tal punto eloquente che viene spontaneo citarlo a sostegno della pregnanza dell'analogia colta da Ernst Jünger tra le conformazioni urbane e quelle della geologia marina. Questa analogia, secondo Jünger, è rivelata dagli effetti prodotti dal trascorrere del tempo, cui si deve l'accumulo delle falde di cui sono composte le città. Paragonabili a quelli sortiti dal ritirarsi ritmico delle maree che mettono in mostra gli strati di cui sono costituite le barriere coralline. Di questa incessante "attività di accumulo", di cui ciascuna città è il prodotto e che la storia può solo rallentare e non interrompere, il complesso urbano attestato intorno a piazza Augusto Imperatore è un documento di inequivocabile evidenza - e lo è ancor di più oggi, dopo il completamento del museo [...].»²

Esso si inserisce, infatti, in un nodo urbano strategico per la città (fig. 142) compreso all'interno delle Mura Aureliane, Piazza Augusto Imperatore, caratterizzata dalla presenza del Mausoleo di Augusto (fig. 143) e dalle chiese di San Rocco e San Girolamo agli Schiavoni (fig. 144). L'edificio occupa un lotto stretto e allungato, posto tra il Mausoleo ad est e il Lungotevere ad ovest; il fronte orientale costeggia via di Ripetta, mentre quello meridionale si affaccia sulla piazza del Porto di Ripetta.

La complessa operazione di costruzione del Museo, motivata dalla necessità di preservare la conservazione dell'altare di epoca romana, ha comportato la sostituzione della precedente teca di età fascista e la riconfigurazione dell'intero assetto della piazza, mediante un'architettura capace di controllare e generare un

1. Richard Meier, Pritzker Award Acceptance Speech Excerpt, in www.richardmeier.com.

2. Francesco Dal Co, "Gli strati della città", in AA.VV., Richard Meier il museo dell'Ara Pacis, Electa, collana "ad esempio", Milano, 2007, pag. 115.



Nella pag. precedente:

Fig. 142. Richard Meier, Museo dell'Ara Pacis, Roma, veduta dall'alto.

Fig. 143. Mausoleo di Augusto, Roma.

Fig. 144. Chiese di San Rocco e di San Girolamo agli Schiavoni, Roma.

3. Questo piano suggeriva, inoltre, per la prima volta la creazione di un nuovo asse viario, l'attuale via dei Fori Imperiali, per collegare Piazza Venezia al Colosseo e mettere in luce i resti archeologici di epoca romana, attraversando gli isolati demoliti tra via della Salaria vecchia, via Cremona e la collina di Velia. La modifica alla viabilità comprendeva anche il tracciamento di un largo rettilineo per collegare il Ponte Cavour, costruito nel 1901 di fronte il Mausoleo di Augusto, e via del Corso, in modo da far defluire il traffico proveniente dal nuovo quartiere di espansione dei Prati di Castello, sito al di là del Tevere.

4. La Variante Generale del P.R.G. del 1925-1926 fu elaborata in seguito all'istituzione di una commissione nel 1919, composta da Rodolfo Lanciani che la presiedeva, Corrado Ricci in qualità di vicepresidente, Gustavo Giovannoni, G. Botto, N. Cinelli, F. Galassi, G. B. Giovenale, L. Mariani, M. Manfredi, A. Muñoz, R. Paribeni, P. Piacentini, A. Pullini, A. Sprea e A. Sissino. Essa si occupò dell'approvazione delle campagne di scavo condotte sui monumenti, in nome di un riconoscimento del valore archeologico delle antichità romane e medievali,

nuovo spazio urbano.

Ma per comprendere appieno le valenze architettoniche e urbane del progetto di Meier, è necessario ricostruire le vicende urbanistiche che hanno portato alla conformazione attuale di questo sito.

Trasformazioni urbane di Piazza Augusto Imperatore nel XX secolo

Gli interventi sul centro storico di Roma attraversano l'intero arco del XX secolo e sono regolati da una successione di strumenti urbanistici, che legittimano demolizioni e ricostruzioni per la creazione di nuovi e rappresentativi assi viari o per l'isolamento dei monumenti antichi.

Tra questi, il primo strumento urbanistico che prevedeva un intervento per Piazza Augusto Imperatore era il Piano Regolatore Generale del 1909 (fig. 145-146), elaborato da E. Saintjust. In esso l'allargamento della piazza, che assumeva una forma esagonale, era motivato dal miglioramento della viabilità.³

A questo seguiva la Variante Generale del P.R.G. del 1925-1926 (fig. 147), in cui ritornava un'ipotesi, non realizzata, di allargamento della Piazza Augusto Imperatore, aperta verso via di Ripetta e con al centro il Mausoleo di Augusto, isolato dal tessuto circostante⁴ (fig. 148).

Il successivo Piano Regolatore del 1931 (fig.

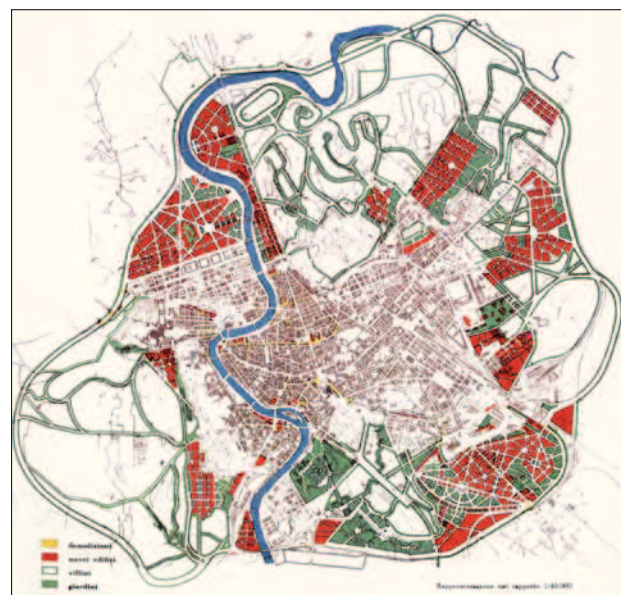


Fig. 145. Piano Regolatore di Roma, 1909, Tav. III.

Fig. 146. Saintjust, Piano Regolatore Generale di Roma, 1909, area intorno al Mausoleo di Augusto.

Nella pag. seguente:

Fig. 147. Marcello Piacentini, pianta della zona monumentale della Grande Roma, 1925.

Fig. 148. Variante Generale al Piano Regolatore di Roma del 1925-26, area intorno al Mausoleo di Augusto.

Fig. 150. Piano Regolatore Generale di Roma, 1931, Tav. V.

Fig. 151. Marcello Piacentini, quadro degli interventi previsti dal Piano Regolatore del 1931 nel centro antico di Roma.



149-150), formulato da Marcello Piacentini con Luigi Piccinato e il gruppo degli Urbanisti Romani, non si occupava specificatamente dell'area in questione, ma dava il via all'attuazione di un piano generale di riconfigurazione urbanistica della città, che celava in realtà un'enfasi propagandistica e una ricerca di monumentalità, rivolta a celebrare il potere politico del regime.⁵



basato sulla valutazione di tutte le stratificazioni successive come delle superfetazioni da eliminare.

L'elaborazione del piano avviò ai lavori di scavo nell'area archeologica dei Fori Romani, per isolarne i monumenti, e pianificò il tracciamento dei due nuovi assi viari, costituiti dalla via del Mare, ossia la attuale via del Teatro Marcello, che collegava Piazza Venezia al Lungotevere, e via dell'Impero, che attraversava l'area dei Fori con una larghezza pari a 30 metri.

5. Il Piano Regolatore del 1931 affrontava ancora una volta il problema del tracciamento di via dell'Impero, che presentava in un primo momento un percorso non rettilineo dovuto alla necessità di operare una deviazione per evitare la Basilica di Massenzio e la collina della Velia. Ma Antonio Muñoz, Ispettore Generale delle Antichità e Belle Arti, stabilì di mantenere l'assialità della passeggiata archeologica rispetto al Colosseo, sacrificando così il cinquecentesco giardino di Villa Silvestri e sbancando il colle. La rettifica del tracciato fu presentata nel Piano Particolareggiato di esecuzione della zona interessante la nuova strada da via Cavour al Colosseo del 1932 e la sua

inaugurazione avvenne il 28 ottobre 1932. La motivazione con la quale Muñoz sostenne la propria scelta fu il rinvenimento, durante gli scavi, di un'antica via, larga 6 metri e posta in asse al Colosseo.

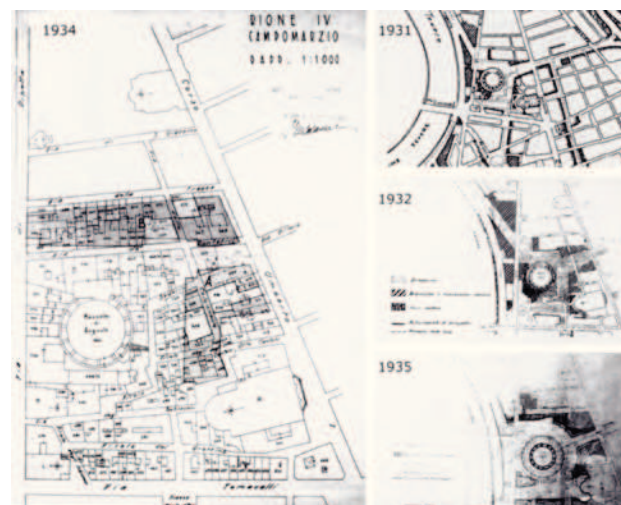
6. G. Giovannoni, in Roberto Cassetti, Gianfranco Spagnesi (a cura di), *Il centro storico di Roma. Storia e progetto*, Gangemi Editore, Roma, 2004, pag. 189.

7. Orietta Rossini, "L'Ara Pacis in piazza Augusto Imperatore: da Morpurgo a Meier", in AA.VV., Richard Meier il museo dell'Ara Pacis, Electa, collana "ad esempio", Milano, 2007, pag. 93.

Persino Giovannoni, che in seguito teorizzerà il riconoscimento del valore del centro storico come organismo complessivo, era favorevole alle sostanziali demolizioni che si protrassero tra gli anni '20 e '40, al fine di ricomporre l'«unità di carattere ai gruppi monumentali ora separati e obliterati»⁶.

La realizzazione della piazza Augusto Imperatore rientrava in questo generale clima di rinnovamento che ridisegnò la capitale in quegli anni. In particolare essa fu l'esito di un consistente sventramento del tessuto edilizio, pari a circa 27.000 mq di demolizioni e a 120 edifici perduti⁷, che aveva come scopo l'isolamento del monumento dedicato ad Augusto. La stessa operazione era prevista per il Teatro di Marcello, per i templi di Apollo, di Bellona, della Fortuna Virile, ecc, ma in questo caso si aggiungeva un ulteriore valore simbolico, legato alla figura del primo Imperatore romano, attraverso la quale si intendeva sottolineare l'ideale continuità storica e culturale tra l'impero romano e il governo del regime, esaltando la nuova romanità dell'"Impero fascista" e il valore del suo nuovo "imperatore" Mussolini.

Il tessuto urbano dell'area in questione e i relativi tracciati stradali, quali via dei Pontefici, via delle Colonnate, via e vicolo degli Schiavoni, vicolo Soderino e vicolo del Grottinone, furono cancellati per permettere la realizzazione del grande vuoto urbano (fig. 151). Persino lo storico tracciato cinquecentesco di via di Ripetta, uno dei tre assi viari del tridente barocco che convergeva su Piazza del Popolo e



sul quale si imperviava l'edificato del circostante quartiere del Campo Marzio, perse parte della cortina edilizia continua che lo delineava. L'unica eccezione alle demolizioni a tappeto fu costituita dagli edifici monumentali presenti nell'area: la chiesa di San Rocco, rimaneggiata alla metà del Seicento da Baldassare Peruzzi e da Giovanni Antonio De Rossi, con facciata di Valadier; la chiesa di San Girolamo agli Schiavoni, anch'essa di antica fondazione e ricostruita nel '500; l'abside della seicentesca chiesa di San Carlo al Corso, la cui cupola è opera di Pietro da Cortona, e il Mausoleo di Augusto, costruito intorno al 28 d.C. per volontà di Ottaviano, fulcro attorno al quale ruotava l'interesse politico dell'intervento. Il Mausoleo era originariamente un volume cilindrico rivestito in travertino, con l'ingresso a

Fig. 151. Planimetria della sistemazione di Piazza Augusto Imperatore, Rione IV Campo Marzio: a). area intorno al Mausoleo nel 1934; b). liberazione del monumento prevista dal P.R.G. del 1931; c). Piano Particolareggiato dell'area, 1932; d). Variante al Piano Particolareggiato d'esecuzione, redatta da Morpurgo nel 1935.

sud fiancheggiato da due pilastri, sui quali erano collocate le tavole in bronzo con inciso il testamento di Augusto, le Res Gestae.

Il piano di "liberazione" del Mausoleo dall'edilizia minore che l'aveva circondato nel corso dei secoli (fig. 152), prevedeva anche l'eliminazione delle costruzioni sorte sopra di esso e trasformate nel tempo per assolvere a diverse destinazioni d'uso: residenza fortificata dei Colonna in epoca medievale, giardino pensile e antiquarium dei Soderini nel Rinascimento, anfiteatro per corride poi e infine auditorium Corea, attivo sino al 1936 e demolito anch'esso l'anno seguente, in quanto considerato una inutile superfetazione al monumento romano.

L'enfasi propagandistica sottesa a questi rimaneggiamenti urbanistici del centro storico della città fu accentuata dalla scelta di inaugurare la nuova piazza Augusto Imperatore nella data simbolica del 22 ottobre 1934, dodicesimo anniversario della marcia su Roma. La fine dei lavori avrebbe invece coinciso con la data del 23 settembre 1938, bimillenario della nascita di Augusto.

Così si esprime il Duce il 31 dicembre 1925 in Campidoglio, nella Sala degli Orazi e Curiazi, in occasione dell'insediamento dell'istituzione



del Governatorato e prima di dare avvio alle demolizioni:

«Tra cinque anni Roma deve apparire meravigliosa a tutte le genti del mondo: vasta, ordinata, potente, come fu ai tempi di Augusto. Voi continuerete a liberare il tronco della grande quercia da tutto ciò che ancora l'adduggia. Farete largo intorno all'Augusteo, al teatro di Marcello, al Campidoglio, al Pantheon. Tutto ciò che vi crebbe intorno nei secoli di decadenza deve scomparire... Voi libererete anche dalle costruzioni parassitarie i templi della Roma cristiana. I monumenti millenari della nostra storia devono giganteggiare nella necessaria solitudine [...]»⁸

Torna alla memoria l'immagine urbana rappresentata da Le Corbusier nel Plan Voisin del 1925, che lasciava i monumenti isolati all'interno di un immenso parco verde che funge da cimitero della storia.

Egli elaborò un progetto per Roma nel 1934 (fig. 153), ispirato ad una visione urbana analoga al Plan Voisin, ma non pensata per il centro della città, come a Parigi, ma per la sua periferia urbana:

«[...] Tali edifici sviluppati in altezza sono muniti di servizi comuni, in modo da rendere la vita infinitamente più gradevole e meno costosa per i loro abitanti. Infine, questi edifici vengono a trovarsi a grande distanza l'uno dall'altro, pur producendo la stessa densità di occupazione del suolo. In tal modo si preserva una notevole superficie di campagna. E

8. Orietta Rossini, in AA.VV., op. cit., pag. 95.



Fig. 152. Lavori di isolamento del Mausoleo di Augusto, 1933.

Fig. 153. Le Corbusier, schizzi del progetto per Roma, 1934.

9. Le Corbusier, Banlieu di Roma 1934, in *La ville radieuse*. *Ets d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*, Boulogne, 1935, pag. 304, ripubblicato in Rosa Tamborri-
no, *Le Corbusier*. Scritti, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2003, pag. 266-267.

10. Le Corbusier, Rome, in *La ville radieuse*, op. cit., pag. 185-186, in Rosa Tamborri-
no, op. cit., pag. 264-265.

11. Sergio Bonamico, "Una proposta di recupero del Tevere alla città", in Roberto Cassetti, Gianfranco Spagnesi (a cura di), op. cit., pag. 275-277.

12. Le prime consistenti trasformazioni apportate al letto del fiume risalivano all'Unità d'Italia, quando pochi mesi dopo il 28 dicembre 1870, data dell'ingresso a Roma delle truppe italiane, il Tevere inondò la città. Il governo riunito, quindi, una commissione di ingegneri idraulici per elaborare dei progetti volti ad impedire ulteriori future inondazioni. Nel clima di approvazione del Piano Regolatore Generale del 1873, venne scelto il progetto detto "Pianciani", dal nome del sindaco in carica, redatto dall'ingegnere Carnevari, il quale propose la creazione di due alti argini lungo le sponde del

più gli appartamenti occuperanno i piani alti, più il panorama si dispiegherà in tutta la sua maestosità.

[...] Perché idee come queste incontrano una difficile accoglienza? Semplicemente per il deplorabile afflusso delle scuole, delle accademie, dei metodi di insegnamento tradizionali. Ebbene, ho l'impressione che in questo momento l'Italia si trovi a una svolta e che le sane concezioni dei tempi moderni possano e debbano trovarvi ospitalità.»⁹

Anche Le Corbusier descriveva la città di Roma ammirandone l'ordine e la qualità degli spazi pubblici:

«La città romana è una città ispirata all'idea di ORDINE. Disciplina, gerarchia, dignità.

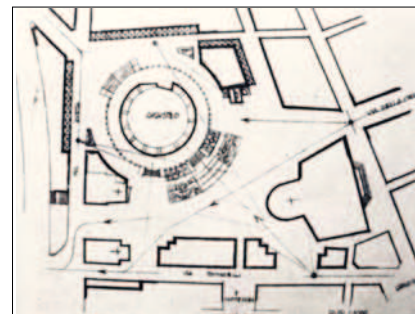
[...] Lo spirito latino è uno spirito ordinatore.

[...] I Romani formavano degli INSIEMI, entità architettoniche e urbanistiche d'INSIEME. E per il fatto che ci siano riusciti è rimasta questa qualifica elogiativa: "Erano Romani".

Ideavano, classificavano, modulavano, davano avvio. [...] La cosa pubblica era il loro pensiero costante. La cosa pubblica era la ragione della città e la ragione del loro arrivo in città.»¹⁰

Il progetto per la nuova Piazza Augusto Imperatore è fondamentalmente un problema urbano relativo proprio alla creazione di uno spazio pubblico. Uno dei temi fondamentali da affrontare era la relazione con il Tevere, notevolmente compromessa dalla cancellazione del porto naturale di Ripetta (fig. 154-155), che concludeva l'asse del tridente sul fiume. La demolizione del porto e di circa 300.000 mq del tessuto edilizio disposto lungo le due rive fu determinata, a cavallo tra il XIX e il XX secolo, dalla costruzione della sede stradale del Lungotevere, posta su muraglioni rialzati di circa 10 metri dal letto del fiume, aventi la funzione di argini contro le inondazioni¹¹ (fig. 156-157). I tracciati rimasti in sede, invece, venivano a trovarsi ad una quota inferiore rispetto al nuovo piano stradale, perdendo di fatto la loro funzione di collegamento e la relazione con il fiume.¹²

Lo strumento urbanistico che pianificò le demolizioni nell'area, avviate dal 1934, fu il Piano Particolareggiato del 1932 (fig. 158). Ma, già nel 1927 la Federazione Fascista dell'Urbe aveva istituito una commissione, della quale facevano parte E. Del Debbio, G. Ceccarelli, M. Baratelli, T. Mora e P. Santamaria, per elaborare un progetto per la piazza. L'incarico venne affidato a Enrico Del Debbio, che la immaginò come un grande vuoto attorno al Mausoleo, ancora sovrastato dall'Augusteo, al quale si accedeva da uno slargo a V, con visione prospettica privilegiata da via del Corso (fig. 159). Il monumento era inquadrato da due edifici simmetrici che imitavano il linguaggio settecentesco dell'area.



fiume sui quali rialzare la sede stradale. Le ingenti demolizioni che seguirono comportarono la cancellazione dei tracciati viari e dei fabbricati che avevano storicamente strutturato le due rive del Tevere e la perdita di episodi di rilevanza storica e monumentale, quali appunto il Porto di Ripetta sulla riva orientale, rimodernato nel Settecento, il Porto di Ripa Grande e i bastioni sul fiume di Castel Sant'Angelo su quella occidentale.

Fig. 154. Alessandro Specchi, Porto e Dogana di Ripetta, 1705.

Fig. 155. G.B. Piranesi, veduta del Porto di Ripetta, sec. XVIII.

Fig. 156. Pianta delle alluvioni del Tevere tra il 1598 e il 1870, 1870.

Fig. 157. Costruzione dei muraglioni del Tevere.

Fig. 158. Piano Particolareggiato di Roma del 1932, area intorno al Mausoleo di Augusto.

Fig. 159. Enrico Del Debbio, progetto di sistemazione dell'area del Mausoleo di Augusto, 1927, planimetria e veduta prospettica.



Fig. 160. Vittorio Morpurgo, plastico del primo progetto per Piazza Augusto Imperatore, 1935.

Fig. 161. Vittorio Morpurgo, primo progetto, ipotesi di sistemazione dell'Ara Pacis nel Museo ipogeo di Augusto.

Nella pag. seguente:

Fig. 162. Vittorio Morpurgo, plastico del secondo progetto per Piazza Augusto Imperatore, 1936.

Fig. 163. Vittorio Morpurgo, progetto definitivo per la sistemazione dell'Ara Pacis, 1937.

Fig. 164. Vittorio Morpurgo, progetto definitivo, ipotesi di sistemazione dell'Ara Pacis sul lato sud di Piazza Augusto Imperatore, alla quota stradale, 1937.

Da Vittorio Ballio Morpurgo a Richard Meier

Il piano di Del Debbio restò irrealizzato, in quanto, nel 1934, il progetto della nuova Piazza Augusto Imperatore venne affidato, senza concorso, a Vittorio Ballio Morpurgo, il quale aveva vinto con Del Debbio il concorso per il Palazzo del Littorio.

La situazione nella quale Morpurgo si trovò ad operare era, quindi, quella di un grande spazio urbano irrisolto, un vuoto più che una piazza, caratterizzato dalla presenza dei resti del Mausoleo e affacciato sul Tevere, anche se non più direttamente connesso al fiume.

Ma le operazioni di demolizione delle superfetazioni, invece di riportare alla gloria l'antica tomba dell'imperatore, avevano riconsegnato alla nuova piazza un rudere informe, anche a causa della lunga attività di cava di calcare che il monumento aveva subito nei secoli. La struttura del Mausoleo, di notevoli dimensioni pari a 87 metri di diametro, era costituita da una orditura di anelli murari concentrici in tufo, collegati da setti radiali. La quota di imposta del monumento, dopo le operazioni di scavo, veniva a trovarsi circa 3 metri al di sotto del piano stradale, generando delle non previste complessità nella possibilità di raccordo con la piazza.

Nel 1935 Morpurgo presentò il primo progetto per la piazza, nel quale accolse le indicazioni di Antonio Muñoz, che si era occupato degli scavi sul monumento, in merito alla creazione di un sottopasso nel Palazzo degli Illirici per permettere l'accesso da questa via, nonostante le differenze di quota, e alla collocazione a sud dell'ingresso al Mausoleo su via Tomacelli, secondo la sua posizione originale, mediante una grande scala monumentale.

Il plastico del progetto (fig. 160) mostrava una piazza chiusa sui quattro lati, ma che offriva scorci prospettici diversi verso il monumento posto al centro (fig. 161). L'ingresso principale alla piazza da via del Corso riprendeva la forma a V suggerita precedentemente da Del Debbio. Il lato ovest era delimitato da due edifici, realizzati nel 1930 da Andrea Busiri Vici, allineati alla chiesa di San Rocco e affiancati all'ingresso monumentale al Mausoleo, che avrebbero ospitato un museo per accogliere le memorie di Augusto e i resti emersi dagli scavi nella piazza. Il restante perimetro circolare era invece chiuso da un porticato, anch'esso a destinazione museale, posto alla quota del Mausoleo. Al centro della scala di ingresso si trovava, infine, la statua dell'imperatore.

Nel 1936 il progetto venne respinto da Mussolini, a causa del mancato isolamento del mausoleo, esplicitamente richiesto fin dall'inizio delle operazioni di scavo. Egli eliminò quindi i propilei intorno al monumento e decise di far demolire i nuovi edifici museali, appena edificati da Busiri Vici.

La forma circolare e chiusa del primo progetto di Morpurgo si trasformò quindi in una piazza ad U, aperta verso il Tevere. Anche le due chiese di San Rocco e San Girolamo risultavano isolate dal ribaltamento della piazza, per cui l'architetto tentò di relazionarle mediante un cavalcavia, attuando l'idea suggerita dagli uffici tecnici del Governatorato (fig. 162).

Dal confronto tra i plastici delle due diverse versioni del progetto, si evidenzia che l'unico elemento che rimaneva invariato era l'accesso monumentale al Mausoleo con la scala e la statua dell'imperatore. Stavolta però l'area museale era posta nella cripta del monumento, dove trovavano posto dieci sale espositive ipogee, che accoglievano l'Ara Pacis, alle quali si accedeva dai lati della scala.

Nel febbraio del 1937 il governo fascista decise di riprendere gli scavi per il ritrovamento dell'Ara Pacis, di cui si era scoperta la collocazione originaria al di sotto di Palazzo Fiano-Almagià, sito nell'area del Campo Marzio.¹³

L'importanza del ritrovamento dell'altare dedicato ad Augusto, fatto costruire tra il 13 e il 9 a.C. dal Senato Romano nella pianura del Campo Marzio, per onorare il ritorno dell'Imperatore dalla Gallia e dalla Spagna, rappresentava un'ulteriore occasione per Mussolini di autocelebrazione del proprio potere.¹⁴ Per questa ragione egli decise di trasferire i resti dell'Ara Pacis augustea dalla loro originaria collocazione, il cui mantenimento avrebbe comportato la demolizione di Palazzo Fiano, a Piazza Augusto



Imperatore, riunendo i recenti ritrovamenti con quelli precedentemente rinvenuti e conservati nel museo delle Terme e nella Galleria degli Uffizi di Firenze.¹⁵ Il progetto per la collocazione dell'altare fu affidato allo stesso Morpurgo (fig. 163). Mussolini però, insieme a Giuseppe Bottai, ex Governatore di Roma e adesso Ministro dell'Educazione Nazionale, riteneva non idonea la soluzione inizialmente proposta dall'architetto per la sistemazione ipogea dell'altare e caldeggiava, invece, la costruzione di una teca nella piazza, per ampliare la visibilità del ritrovamento nei confronti della cittadinanza (fig. 164).



13. Già nel 1859, in occasione dei lavori di consolidamento dell'edificio, furono rinvenuti alcuni frammenti, ma per problemi statici del fabbricato si dovettero interrompere gli scavi. Essi vennero ripresi nel 1903, a seguito del riconoscimento dell'altare romano da parte dell'archeologo Friedrich von Duhn, su finanziamento di Edoardo Almagià, allora proprietario del palazzo. Anche in questa occasione il rischio di dissestamenti della struttura interruppe le operazioni di scavo, completate solo nel 1937, grazie alle tecniche più sofisticate messe in campo dal regime.

14. Claudia Conforti, "Il Museo dell'Ara Pacis di Richard Meier, 1995-2006", in AA.VV., Richard Meier il museo dell'Ara Pacis, op. cit., pag. 107.

15. Nel Museo delle Terme esisteva già una ricostruzione dell'altare, realizzata dall'archeologo Giuseppe Moretti come un recinto rettangolare di 11,65 metri x 10,625 metri, integrato nelle parti mancanti da pannelli in gesso.



16. In merito alla collocazione della teca, Morpurgo elaborò tre soluzioni: la prima vedeva l'Ara Pacis posta di fronte il Mausoleo e alla sua stessa quota; la seconda rialzava la quota al piano stradale; mentre la terza posizionava il monumento sotto un porticato, tra via Ripetta e il Lungotevere. Quest'ultima proposta venne preferita alle altre, anche da Bottai, in quanto non implicava un confronto diretto con la ridotta altezza del Mausoleo.

I due plastici realizzati dall'architetto studiavano due varianti per il padiglione dell'Ara Pacis: in entrambi i casi la teca era mantenuta rettangolare e di analoghe dimensioni; i materiali erano marmo e vetro e il fronte su via di Ripetta era scandito da un ritmo di pilastri che permetteva la visione dell'altare dall'esterno.

17. Giuseppe Bottai incaricò il Soprintendente Giuseppe Moretti di risolvere la questione delle diverse dislocazioni dei resti e indisse in data 20 gennaio 1937 una riunione congiunta con tutte le figure interessate al progetto di rinnovamento della piazza, tra le quali: Morpurgo, il Governatore don Piero Colonna, Antonio Muñoz, G.Q. Giglioli, R. Paribeni, C. Galassi Peruzzi, P. Tricarico, V. Testa, B.

Nel febbraio 1937, sulle base di queste indicazioni, Morpurgo elaborò la versione definitiva del progetto per la piazza, riconfermando l'idea del Museo ipogeo. L'Ara Pacis era, però, adesso collocata all'interno di una teca, posta di fronte l'accesso alle cripte imperiali. Si riproponeva la presenza della statua di Augusto, ma attornata da altri personaggi significativi dell'età imperiale.

Il salto di quota tra il Lungotevere e la piazza era risolto da un terrapieno erboso, che con tre cordonate raccordava i due livelli. L'elemento di chiusura sul Lungotevere era semplicemente un marciapiede, inclinato di circa 1,8 gradi per allinearsi alla giacitura degli edifici demoliti.

Su proposta di Antonio Muñoz, il perimetro del Mausoleo fu circondato da filari di cipressi e pini, che miravano a restituirne l'immagine ottocentesca, tramandata da Luigi Canina nelle sue tavole, in cui il monumento era rappresentato come un podio in marmo bianco, attorniato da sempreverdi e impreziosito da una statua in bronzo di Augusto (fig. 165).¹⁶

Nel novembre dello stesso anno, il problema della ricomposizione dei frammenti dell'Ara Pacis e la sua collocazione in Piazza Augusto Imperatore vennero messi in discussione, fino alla definitiva conferma da parte di Mussolini, il quale ribadì la scelta della nuova piazza come migliore collocazione per il monumento romano.¹⁷

L'anno successivo Morpurgo presentò, quindi, il

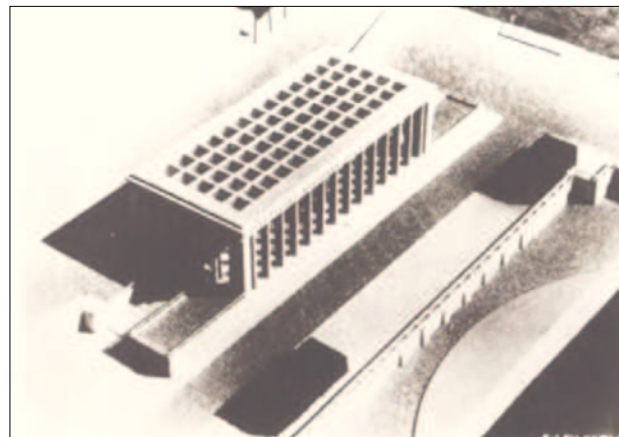


Fig. 165. Vittorio Morpurgo, plastici del nuovo padiglione dell'Ara Pacis, 1937.

Nella pag. seguente:

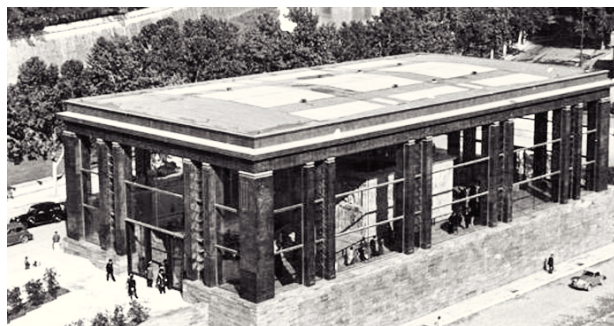
Fig. 166. Vittorio Morpurgo, veduta aerea e frontale del padiglione dell'Ara Pacis in Piazza Augusto Imperatore.

progetto definitivo al Governatorato, in cui il ritmo dei pilastri, inizialmente affine al linguaggio razionalista, risultava più monumentale. I materiali richiesti da Morpurgo erano sempre più preziosi, bronzo, travertino e porfido, ma i costi eccessivi fecero sì che il Governatorato imponesse all'architetto la semplificazione del progetto: i marmi preziosi furono sostituiti da cemento, trattato nel basamento per assomigliare al travertino e il passo dei pilastri, dipinti in rosso ad imitazione del porfido, divenne adesso binato (fig. 166).

Le lastre di travertino sopravvissero solo nella parete basamentale, alta 3 metri e lunga 40 metri, nella quale si decise di riportare le iscrizioni in bronzo delle Res Gestae.¹⁸

Questa iscrizione fu l'unica concessione alla monumentalità dell'opera auspicata da Morpurgo, dato che, ancora una volta, ribadiva il fasto dell'impero romano. Per il resto, invece, il progetto realizzato fu l'esito di un compromesso, dovuto anche alla ristrettezza dei tempi, in quanto il cantiere per la costruzione del padiglione iniziò nel mese di giugno 1938 e doveva concludersi entro il 23 settembre, per inaugurare l'Ara Pacis in concomitanza al bimillenario di Augusto.

Tra le ragioni di disaccordo tra i soggetti coinvolti, che l'architetto dovette appianare, vi fu quella dell'altezza degli edifici sul perimetro della piazza: l'Istituto Fascista di Previdenza Sociale, ente finanziatore dei due palazzi a nord e a est, stabilì un'altezza massima di tre piani, mentre il Collegio degli Illirici, finanziatore dell'altro edificio su via Tomacelli, vicino



San Girolamo, ne richiese quattro.

Morpurgo accettò le condizioni imposte al proprio progetto di intesa con il governo del regime, con l'accordo che a questa sistemazione provvisoria della piazza ne sarebbe seguita una più monumentale dopo l'inaugurazione. In realtà l'inizio della guerra consegnò alla città il padiglione provvisorio come opera definitiva che chiudeva il lato occidentale di Piazza Augusto Imperatore.

Pace. Essi decisero di trattare il ritorno a Roma dei frammenti con la Galleria degli Uffizi, con il Vaticano (che li restituirà solo nel 1954) e con la Francia, in merito ai resti conservati al Museo del Louvre (non ancora tornati). Confermarono, inoltre, la decisione di lasciare in sito il podio originale dell'altare, in quanto la sua rimozione al di sotto delle fondamenta di palazzo Fiano avrebbe allungato i tempi di recupero, e giudicarono, infine, le ipotesi di ricollocazione del monumento nella nuova piazza.

Tra le proposte esaminate si distinse quella di Moretti, che escludeva la ricomposizione in sito, per evitare la demolizione del palazzo, e avanzava la possibilità di creare il Museo delle Terme, avvicinandosi quindi all'idea di Morpurgo per un museo ipogeo. Bottai, però, non approvava la proposta di Morpurgo, ma conveniva invece con Colonna, che avrebbe voluto collocare l'Ara Pacis su via dell'Impero, al posto del Palazzo del Littorio, di cui non si era ancora stabilita la definitiva posizione.

18. Il testo originale delle Res Gestae, ormai perduto, era stato ricostruito tra la seconda metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento sulla base delle epigrafi rinvenute in greco e

latino nel pronao del tempio dedicato a Roma e ad Augusto di Ankara, su quelle in greco poste nel basamento di un gruppo statuario di Augusto ritrovato ad Apollonia e su quella latina iscritta su un propileo ad Antiochia di Pisidia. Mussolini stesso aveva promosso la pubblicazione di queste epigrafi, trascritte da Morpurgo nel padiglione, nell'edizione dell'Accademia dei Lincei.

19. Orietta Rossini, "L'Ara Pacis in piazza Augusto Imperatore: da Morpurgo a Meier", in AA.VV., Richard Meier il museo dell'Ara Pacis, Electa, collana "ad esempio", Milano, 2007, pag. 93-103.

20. Orietta Rossini, in AA.VV., op. cit., pag. 100.

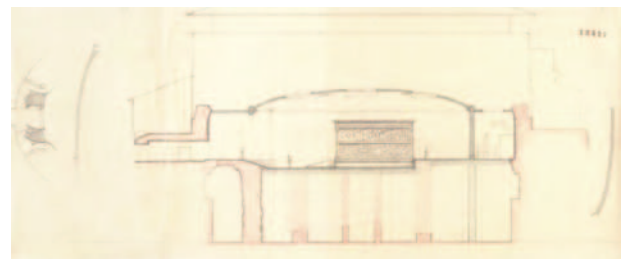
Come ricorda Orietta Rossini nella sua ricostruzione storica delle vicende che hanno portato alla collocazione dell'Ara Pacis in piazza Augusto Imperatore¹⁹, la teca realizzata da Morpurgo non convinse nessuno e ricevette critiche da parte di coloro che avevano preso parte alla vicenda della costruzione. Ricordiamo tra tutte l'opinione di Ugo Ogetti, Presidente del Consiglio Superiore dei Beni Culturali e giornalista, che scrisse sul Corriere della Sera del 4 ottobre 1938:

«L'idea di Augusto è oggi viva e presente. Duce Benito Mussolini, ministro Giuseppe Bottai, governatore di Roma un Colonna, spettatore il mondo civile, a quella idea non bastano una scatola, un fossato, un vuoto rudere e venti cipressi.»²⁰

Durante la guerra venne alzato un muro, a sostituzione delle vetrate, per la protezione dell'altare, realizzato con sacchetti di pozzolana prima e trasformato poi in muro paraschegge.

Nel 1949, a seguito delle polemiche in merito alla possibilità di trasferimento dell'Ara Pacis altrove, fu bandito un concorso di idee, che si concluse in una mostra dei progetti nel 1950. Tra le proposte più interessanti si distinse quella di Guglielmo Gatti, che voleva spostare l'altare nel Mausoleo di Augusto (fig. 167), alla quale si opposero i suggeritori di altre collocazioni, come le terme di Diocleziano o l'Aventino, idea avanzata da Oriolo Frezzotti (fig. 168).

In occasione della mostra il Comune di Roma sostituì



al muro paraschegge un muro alto 4,50 metri, pitturato in finto travertino; ma la ristrutturazione del padiglione sarà avviata solo dopo la decisione del Ministero della Pubblica Istruzione di mantenere in questo sito la collocazione dell'altare, su finanziamento del Rotary Club di Roma, e conclusa nel 1970.

Negli anni '80 si avviava il restauro dell'Ara Pacis, ma l'inadeguata capacità di isolamento termico e dall'inquinamento delle vetrate determinava, già negli anni '90, la comparsa di preoccupanti segnali di degrado per il monumento.

Fig. 167. Guglielmo Gatti, progetto per la sistemazione dell'Ara Pacis all'interno del Mausoleo di Augusto, 1949.

Fig. 168. Oriolo Frezzotti, progetto per la sistemazione dell'Ara Pacis sull'Aventino accanto al Circo Massimo, 1942.

L'impossibilità di adeguare la teca di Morpurgo, nata per essere un contenitore provvisorio dell'altare realizzato in fretta e in economia, o di spostare l'altare in un luogo diverso da quello a cui ormai apparteneva da oltre cinquant'anni, fa sì che dal 1995 il Comune di Roma considera l'ipotesi di una sua sostituzione.

La procedura di affidamento dell'incarico a Richard Meier è piuttosto insolita, in quanto non prevede il ricorso ad un concorso, ma seleziona direttamente una star internazionale, figura di spicco nel panorama dell'architettura contemporanea, già impegnata a Roma negli stessi anni per la realizzazione della nota ed acclamata chiesa di Dio Padre Misericordioso di Torre Tre Teste, inaugurata nel 2003 e costruita per il Giubileo del 2000 (fig. 169).

Meier, inoltre, vanta una larga esperienza nella progettazione di musei. Egli, infatti, dichiara nel 1988 non solo il proprio interesse per il tema, ma anche il valore culturale sotteso all'elevazione dell'arte come nuova religione della modernità, pensiero che lo riavvicina ai maestri del primo '900, fondatori di questa nuova visione del mondo, e ai quali, soprattutto a Le Corbusier, l'opera dell'architetto dei Five si ispira:

«Non molto tempo fa qualcuno mi ha chiesto quale fosse la tipologia edilizia che avrei preferito sviluppare per il resto della mia vita. Ho risposto: i musei. Qualcuno lassù era all'ascolto, perché il mio desiderio è stato esaudito. E' tutta la vita che lavoro con l'arte e con i musei. La questione del rapporto tra l'arte e l'arte dell'architettura è un tema che riveste per me un interesse profondo. I rimandi tra arte e architettura, da sempre importanti, sono una parte assolutamente cruciale del mio lavoro.

Nel corso della storia, la cultura nel suo complesso ha sempre immaginato gli artisti come sciamani. In queste vesti sacerdotali sono stati, e sono, i messaggeri, i portatori di significato dal mondo spirituale e dell'inconscio. Se si accetta questo modello di arte come delineazione del piano più alto dell'essere, il museo, cioè il contenitore dell'arte, diventa la cattedrale moderna o il luogo sacro, la tappa conclusiva del pellegrinaggio che affonda le radici nella contemplazione collettiva del sé, sia culturale che spirituale. [...] La religione come istituzione ci ha chiaramente deluso. L'elevazione dell'arte a contenitore e mediatore nei confronti del nostro sé più alto è profondamente significativa.

Oltre all'esposizione degli oggetti artistici veri e propri, quando si occupa di musei l'architettura deve affrontare un affascinante sistema di relazioni: la grandeur civica; l'esperienza pubblica; la relazione del singolo visitatore con il singolo oggetto; la relazione della luce con l'oggetto e con il visitatore ma anche la relazione dell'arte e dello spazio con il circostante in generale. Un museo del ventesimo secolo deve occuparsi anche del nuovo fenomeno dell'arte come oggetto di consumo e delle relative folle di consumatori. Il museo può quindi essere l'espressione quintessenziale di un'architettura che nasce dalla cultura pur essendo profondamente collegata all'esperienza personale.»²¹



Fig. 169. Richard Meier, chiesa di Dio Padre Misericordioso, Roma, Torre Tre Teste.

21. Richard Meier, RIBA Royal Gold Medal Address 1988, 25 ottobre 1988, in Richard Meier Buildings and Projects 1979-1989, Academy Editions, London, 1990, pag. 211-214, (ripubblicato in Claudia Conforti, Claudia Conforti, Marzia Marandola, Richard Meier, Motta Architettura, Milano, 2009, pag. 89).

L'anno seguente, il sindaco della città Francesco Rutelli e la giunta romana incaricano ufficialmente l'architetto statunitense di progettare lo studio preliminare per il nuovo Museo dell'Ara Pacis, un edificio capace non solo di tutelare la conservazione dell'altare, ma di riqualificare la Piazza dedicata ad Augusto.

Infatti, a nostro parere, al di là delle soluzioni architettoniche perseguite da Morpurgo nella realizzazione della teca, l'aspetto che appare meno risolto è la sua relazione con la piazza. Nessuno dei plastici elaborati dall'architetto e a noi pervenuti contestualizza il padiglione nella totalità dell'intorno urbano. L'unico riferimento certo è la sua collocazione lungo l'asse nord-sud di via di Ripetta, in quel lotto stretto e allungato che separa la piazza dal Lungotevere e che diventa l'area di intervento anche per Meier. La volontà di aprire la piazza verso il Tevere, idea inizialmente avanzata da Mussolini e forse anche l'unica condivisibile, ne risulta in realtà negata. Il posizionamento del padiglione chiude infatti di fatto la vista del Tevere dalla piazza, ma il suo rapporto di scala con gli edifici intorno fa sì che esso si legga ancora come un edificio isolato, piuttosto che come un tentativo di ripristino della cortina edilizia su via di Ripetta. L'area antistante l'edificio di Morpurgo rimane, quindi, estranea al progetto del 1938, tanto da trasformarsi negli anni seguenti in un anonimo parcheggio, di certo non appropriato per uno spazio urbano che ha il privilegio di accogliere il Mausoleo di Augusto (fig. 170).

Fig. 170. Vedute aeree di Piazza Augusto Imperatore prima delle demolizioni degli anni Trenta e dopo l'edificazione del padiglione di Morpurgo.



Così scrive a proposito Claudia Conforti, nel suo saggio sul Museo di Meier:

«A lavori conclusi, nel 1979, il risultato è deprimente: tanto che Antonio Cederna constata, senza mezzi termini, che “la sistemazione della zona dell’Augusteo non è mai piaciuta a nessuno”. In effetti il vuoto artificiosamente ritagliato dalla frenesia imperiale fascista non è mai diventato una piazza; non è entrato nelle dinamiche urbane del paesaggio, del transito o del commercio. E’ rimasto un luogo sospeso, una sorta di ristagno urbano, dove si parcheggiano i veicoli (pubblici e privati) e che i pedoni evitano all’imbrunire per l’abbandono e l’illuminazione fioca e intermittente.

Per oltre mezzo secolo l’ara dai sublimi rilievi marmorei, incapsulata in una teca come il cadavere di un martire, stretta tra un vacuo urbano e il traffico del lungotevere. È dimenticata dalla città, che non ha metabolizzato la piazza imperiale»²²

Il coinvolgimento di Meier da parte dell’Amministrazione comunale, rimette in gioco la possibilità di intervento per l’architettura moderna all’interno del tessuto storico di Roma, dopo i cinquant’anni di stasi che avevano seguito l’indiscriminata attività demolitoria ed edificatoria fascista.

Molteplici sono i vincoli che lo studio Richard Meier & Partners Architects ha dovuto affrontare nel progetto: la dimensione dell’area, sviluppata in lunghezza; la necessità di raccordo di quote differenti tra il Lungotevere e via di Ripetta, crescenti in direzione nord; l’obbligo di garantire le condizioni termoidrometriche ideali per la conservazione dei marmi antichi, mediante un’adeguata climatizzazione dell’edificio; la garanzia di un idoneo isolamento acustico e atmosferico dell’altare; la possibilità di osservare il monumento anche dall’esterno, come già avveniva nella teca di Morpurgo, e di illuminarlo con luce naturale; l’esigenza di condurre il cantiere mantenendo in sito l’altare e garantendo le opportune misure di sicurezza, sia per l’Ara Pacis che per il supporto lapideo con le iscrizioni celebrative delle Res Gestae.

La conservazione di questo muro, rivestito da lastre di travertino, è inoltre complicata dal fatto che esso è parte del basamento in mattoni pieni su cui si innalza la teca in cemento armato di Morpurgo, quindi la sua salvaguardia implica la conservazione anche di tale basamento. Così come la tutela dell’altare comporta la conservazione della sua platea di fondazione, con la quale il nuovo sistema strutturale deve interagire.

Non ultimo problema da risolvere è il difficile tema della risoluzione dello spazio urbano della piazza, inserito in un tessuto storico di cui restano per lo più soltanto le tracce e i suoi edifici monumentali come episodi slegati, incapaci di costituire un nuovo insieme architettonico e urbano.

Nel 1997 Meier presenta il progetto preliminare al Comune di Roma, che lo approva l’anno seguente, dopo aver

22. Claudia Conforti, *“Il Museo dell’Ara Pacis di Richard Meier, 1995-2006”*, in AA.VV., *Richard Meier il museo dell’Ara Pacis*, Electa, collana “ad esempio”, Milano, 2007, pag. 107.

23. Le operazioni preliminari di messa in sicurezza dell'Ara Pacis sono coordinate dalla Soprintendenza Archeologica di Roma, che richiede un imballaggio per l'altare costituito da un involucro di pannelli lignei, rivestiti internamente da gommapiuma ed esternamente da una impalcatura di tubi metallici.

24. La ripresa dell'attività edificatoria segue l'approvazione di una variante del sistema di fondazione, che comporta una rivisitazione del sistema strutturale generale, da realizzare con micropali per limitare l'invasività della costruzione nell'area archeologica.

Nel 2003, nel corso della realizzazione delle fondazioni nel volume centrale, a causa della disomogeneità del suolo e della necessità di preservare la platea di fondazione del vecchio padiglione, si decide in corso d'opera di adottare una tecnologia più avanzata, che prevede l'infrissione di pali a pressione e senza vibrazione, fino alla profondità di 52 metri.

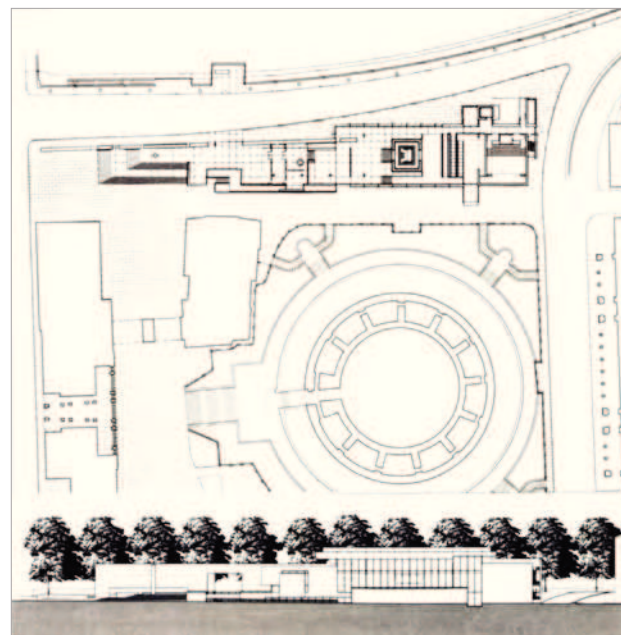
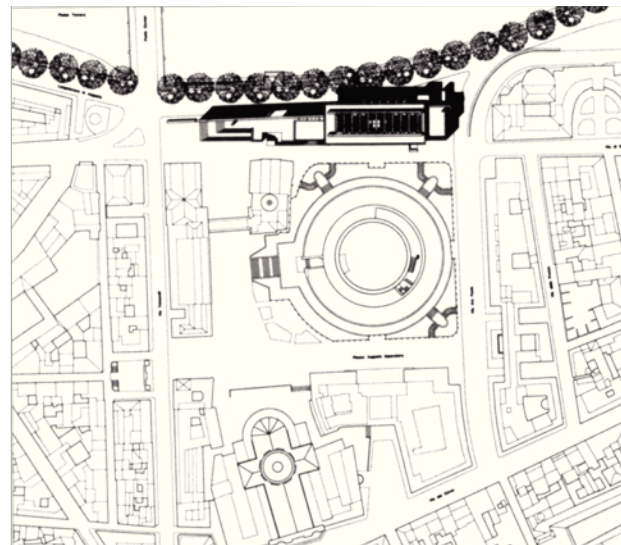
recepito alcune indicazioni della Soprintendenza (fig. 171-172), tra le quali l'imposizione dell'abbassamento del muro in travertino che chiude l'edificio sul fronte ovest, dagli 8,50 metri previsti da Meier, all'altezza della prima coppia di colonne corinzie della chiesa di San Rocco, al fine di liberare la vista verso le due chiese. L'altezza originale prevista dall'architetto si mantiene solo nel tratto di muro interno all'ingresso. L'esecuzione dei lavori viene affidata da Meier all'architetto neozelandese Nigel Ryan, che diventa il direttore lavori dell'opera, mentre la direzione artistica è condivisa dai due.

Soltanto nel 2000 il progetto esecutivo viene approvato e dal mese di settembre si può dare inizio alla demolizione della teca di Morpurgo (fig. 173-174).²³

I lavori di demolizione si protraggono fino ad aprile 2001, tra mille polemiche legate alla legittimità dell'intervento, alla possibilità di recupero del Porto di Ripetta durante le demolizioni, ecc.

L'innesto del dibattito sulla costruzione del nuovo Museo di Meier blocca di fatto il cantiere fino al maggio dell'anno successivo ed ha come esito la formazione di una Commissione ministeriale che guida le indagini archeologiche sul sito, per appurare la possibilità di apporre variazioni al progetto, al fine di salvaguardare eventuali reperti emersi dagli scavi.²⁴

Nel 2004, anno dell'elaborazione di una revisione del progetto a causa delle varianti realizzate alle strutture in cantiere, si può quindi procedere alla realizzazione dei solai, sorretti da travi semiprefabbricate, invece



delle travi in acciaio inizialmente previste e mantenute solo per le tre travi, alte ciascuna 1,20 metri, che costituiscono l'orditura principale della copertura del volume centrale (fig. 175). Questa variante presenta inoltre lo spostamento dei volumi tecnici dalla terrazza di copertura, che può così diventare una terrazza panoramica, come richiesto dall'amministrazione comunale.

L'Ara Pacis è di nuovo esposta all'interno del nuovo Museo il 25 aprile 2006; anche in questo caso si tratta di una data simbolica, che coincide con il Natale di Roma. In seguito continueranno ancora per qualche mese le lavorazioni nella piazza e sulla terrazza di copertura, con il Museo già aperto al pubblico.



Nella pag. precedente:

Fig. 171. Richard Meier, prima versione del progetto del Museo dell'Ara Pacis, planimetria generale, 1996-1997.

Fig. 172. Richard Meier, prima versione del progetto del Museo dell'Ara Pacis, pianta del piano terra e prospetto su via di Ripetta, 1996-1997.

Fig. 173. Demolizione del padiglione di Morpurgo contenente all'interno l'Ara Pacis, autunno 2000.

Fig. 174. Demolizione del padiglione di Morpurgo contenente all'interno l'Ara Pacis, aprile 2001.

Fig. 175. Vista del cantiere del Museo dell'Ara Pacis da Piazza Augusto Imperatore.

Il progetto di Richard Meier

Il progetto di Meier per il Museo dell'Ara Pacis sfrutta lo sviluppo in lunghezza del sito per collocare un edificio composto da tre volumi, dei quali il primo e l'ultimo chiusi e il centrale trasparente.

La fig. 176 mostra l'inserimento del fabbricato nel lotto: si evidenzia l'asse di via di Ripetta, al quale si allinea l'edificio in direzione nord-sud, affacciandosi con il fronte orientale sul Mausoleo di Augusto, sulla chiesa di San Rocco e su quella di San Girolamo degli Illirici. La composizione dei volumi, la cui lunghezza complessiva è la misura "L", è centrata rispetto all'asse est-ovest del Mausoleo; l'ingresso avviene dal fronte meridionale, posto ad una quota più alta di circa tre metri rispetto a quella della piazza, a cui si accede attraverso una scalinata angolare che sale sul basamento.

Le direttrici delle due chiese entrano nella composizione, determinando la posizione della vasca d'acqua che conclude il basamento a sud, allineata al fronte di San Girolamo, e generando di fronte la chiesa di San Rocco un varco sul muro in travertino che chiude il basamento sul Lungotevere, aprendo la vista sul fiume. Inoltre, la direttrice passante sull'angolo settentrionale della chiesa di San Rocco individua il posizionamento del primo volume che compone l'edificio; la collocazione del volume centrale si relaziona, invece, con la posizione delle due scalinate di ingresso al Mausoleo su via di Ripetta, per cui il suo asse slitta leggermente rispetto a quello del Mausoleo, allineandosi all'asse della recinzione esterna al monumento.

Il volume più a sud ospita l'atrio di ingresso a doppia altezza (fig. 177). La regolarità e la monocromia di questo spazio, determinato dall'incastro di un piano ad L che lascia completamente vetrato il fronte (fig. 178), contrasta con la matericità del muro, rivestito in travertino a spacco, che entra prepotentemente nella composizione, attraversando l'atrio in direzione obliqua. Su questo piano verticale si appoggia il piano piegato ad L, la cui copertura orizzontale prosegue sull'esterno, aggettando rispetto al muro. Tra il piano orizzontale e quello verticale rimane la fessura longitudinale dei lucernari, che illuminano dall'alto la sala (fig. 179). Sul lato opposto al muro si trova una fila di pilastri a sezione circolare, a sostegno della copertura piana.

Nel parallelepipedo centrale, di dimensioni pari a circa 47 metri di lunghezza e 19 di larghezza, è esposta l'Ara Pacis (fig. 180), visibile da via di Ripetta e dal Lungotevere attraverso le grandi vetrate che costituiscono le chiusure laterali del volume. Esse inquadrano frontalmente il Mausoleo di Augusto e le due chiese ad est e il paesaggio al di là del Tevere ad ovest, creando una permeabilità continua tra lo spazio interno della sala, il monumento e la città.

L'Ara Pacis occupa il centro dello spazio ed è attornata da quattro pilastri cilindrici in cemento armato,

Nella pag. seguente:

Fig. 176. Museo dell'Ara Pacis, Roma, planimetria generale con individuazione delle direttrici urbane.

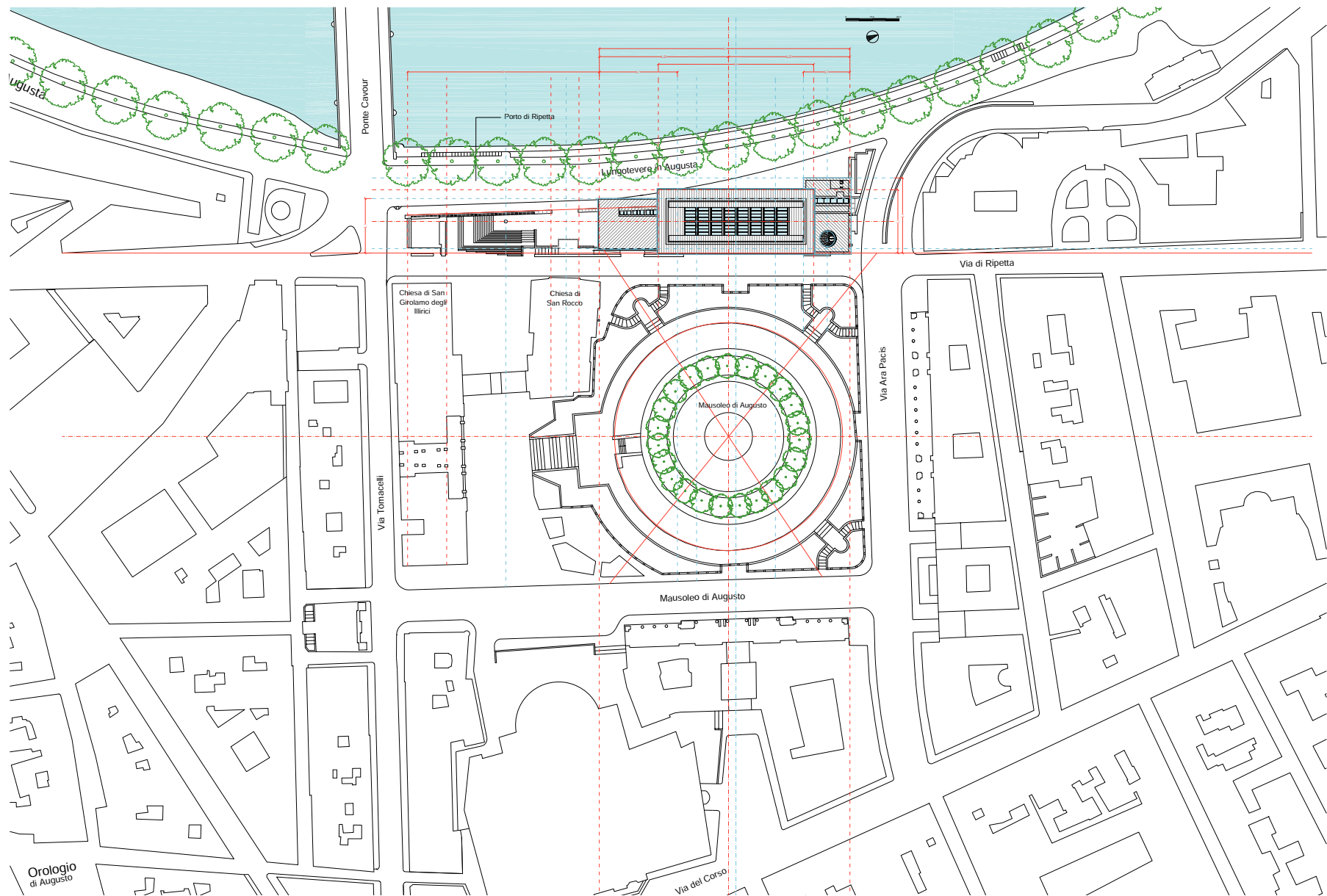
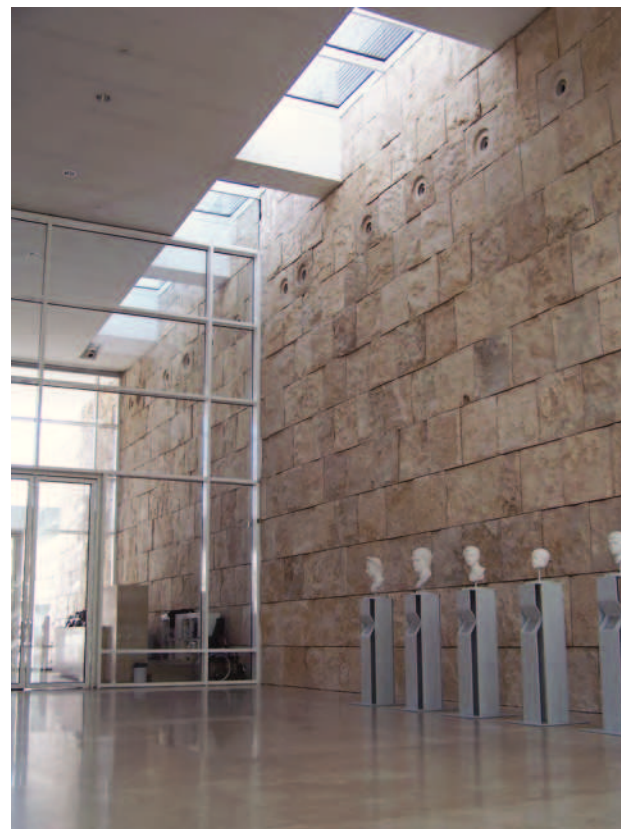
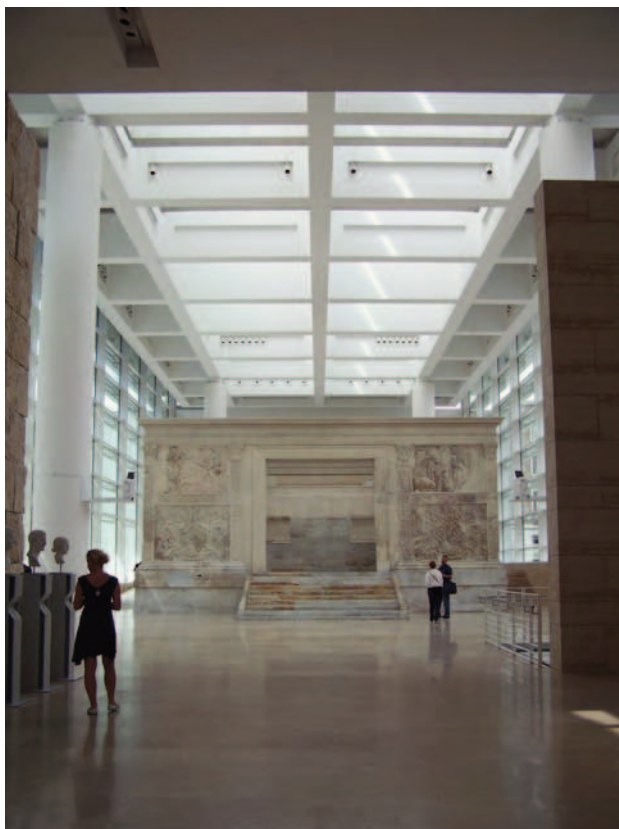


Fig. 177. Museo dell'Ara Pacis, Roma, vista dell'atrio di ingresso.

Fig. 178. Museo dell'Ara Pacis, Roma, vista del prospetto di ingresso da basamento a sud.

Fig. 179. Museo dell'Ara Pacis, Roma, vista dei lucernari sull'atrio di ingresso, Archivio personale.





alti 11,5 metri e di diametro pari a 1,20 metri. Essi sostengono la copertura cassettonata, determinata dall'intersezione delle travi di copertura, da cui piove la luce attraverso dei lucernari disposti sulla fascia

centrale, costituiti ciascuno da due lastre di vetro inclinate rispetto al piano orizzontale della copertura (fig. 181).

Le due facciate trasparenti, orientate ad est e ad ovest, sono realizzate in vetro temperato, e modulate da montanti in acciaio a grandi lastre, di dimensioni fino a tre metri per cinque. Al fine di garantire le condizioni ottimali di fonoassorbimento, isolamento termico e filtraggio della luce, necessarie per la conservazione dei marmi dell'altare e per il benessere dei visitatori del museo, è stata studiata una soluzione tecnologica di doppio strato di vetro, che non interferisce con la resa estetica e con la trasparenza.²⁵

Un ulteriore schermatura è data dalle lamine frangisole, che attraversano orizzontalmente i due prospetti (fig. 182-183), producendo dei giochi di luce e ombra all'interno dello spazio espositivo (fig. 184). All'abbondante luce naturale si aggiunge la luce artificiale prodotta da sedici shed a doppia inclinazione, incassati nella copertura.²⁶

Lo studio della luminosità è uno dei temi rilevanti del progetto di Meier: la sequenza dei volumi fa sì che il percorso museale attraversi inizialmente lo spazio in penombra dell'ingresso, per arrivare alla massima luminosità con la quale si osserva l'Ara Pacis, fino alla nuova prevalenza dell'ombra nel volume dell'auditorium.

Lo stesso Richard Meier spiega l'importanza che ha dato alla ricerca della luce in una recente intervista:

25. I due strati di vetro accostati, dello spessore di 12 mm ciascuno, sono rivestiti da uno strato di ioni di metallo nobile per il filtraggio dei raggi luminosi e separati da una intercapedine di gas argon.

26. La stessa finalità di garanzia delle condizioni termoisometriche ideali, è assolta anche dall'impianto di climatizzazione, che utilizza un sistema di stabilizzazione della temperatura interna, funzionante mediante ugelli a getto d'aria sulle vetrate, e una rete di pannelli radianti sotto pavimento, che climatizzano solo le aree in cui si trovano i visitatori, garantendo condizioni di benessere anche in caso di grande affollamento.

Fig. 180. Museo dell'Ara Pacis, Roma, vista della sala espositiva con al centro l'Ara Pacis.

Fig. 181. Museo dell'Ara Pacis, Roma, vista dei lucernari sulla sala espositiva.

Fig. 182. Museo dell'Ara Pacis, Roma, vista del sistema dei frangisole sul prospetto est su via di Ripetta.

Fig. 183. Museo dell'Ara Pacis, Roma, vista del sistema dei frangisole sul prospetto ovest sul Lungotevere.

Fig. 184. Museo dell'Ara Pacis, Roma, vista della sala espositiva.



«Roma è una città di luce e la luce qui è inebriante. Questo ti fa pensare a come fare entrare la luce in modi diversi, come guardare fuori, come guardare la città tutto intorno.

Poi per quanto riguarda i materiali, questo è il primo edificio moderno nel centro di Roma dai tempi di Mussolini e della seconda guerra mondiale e come edificio moderno ci deve essere un'apertura, una trasparenza, una leggerezza, l'uso di materiali moderni. Ma, nello stesso tempo, essendo questa Roma ed essendo Roma una città di pietra, di travertino, allora il travertino mi sembra la pietra giusta da usare insieme al vetro.

Siccome l'Ara Pacis è stata spostata qui da un altro luogo mi sembrava giusto capire che cosa c'era nella disposizione originale che potesse essere relazionato alla situazione attuale. Non solo abbiamo considerato il rapporto con la sua collocazione attuale ma anche il rapporto con il luogo d'origine per ottenere qualcosa d'altro ed anche per illustrare che la vita continua. L'Ara prima si trovava in un posto e poi è stata spostata in quest'altro e adesso ha un nuovo museo che ne continua il percorso. Mi sembrava giusto esprimere tutto ciò nell'architettura.

Sono molto orgoglioso di essere l'architetto di questo edificio. Perché dice, in qualche modo, che Roma è una città storica, una città che la gente viene a visitare da tutte le parti del mondo per ammirare l'arte che vive nell'architettura di Roma; cammina per le strade e dice "guarda qui, guarda là...che bello!"; si mettono a sedere in Piazza Navona che è uno degli spazi più belli al mondo. Ma questo edificio dice che Roma è anche una città del XXI secolo. Non è solo un museo, ha anche una vita contemporanea e una vita che si proietta nel prossimo secolo. Ritengo che questo sia altrettanto importante.»²⁷

27. Richard Meier, video-intervista di "Musei in comune".

L'ultimo volume a nord è un parallelepipedo lungo circa 29 metri e largo 18, disposto ortogonalmente al volume centrale e allineato al piano di copertura della sala espositiva su via di Ripetta (fig. 185). In esso si trovano un auditorium su due livelli, di circa 150 posti a sedere, e la terrazza belvedere. Su questa si affaccia il caffè-ristorante e si trova il volume scultoreo a forma tronco-conica, in alluminio smaltato, che illumina il sottostante auditorium (fig. 186).

L'ingresso all'auditorium è indipendente e vi si accede dal Lungotevere; esso immette su un foyer a tutta altezza, aperto con una vetrata sul fiume (fig. 187) e caratterizzato dalla presenza di un mosaico realizzato da Mimmo Paladino (fig. 188), posto di fronte la vetrata, sulla parete che divide il foyer dall'auditorium.

Il salto di quota tra il Lungotevere e la piazza è sfruttato per ricavare un livello seminterrato, all'interno del quale si collocano due sale espositive ipogee, come nel progetto di Morpurgo, gli uffici direzionali e una biblioteca.

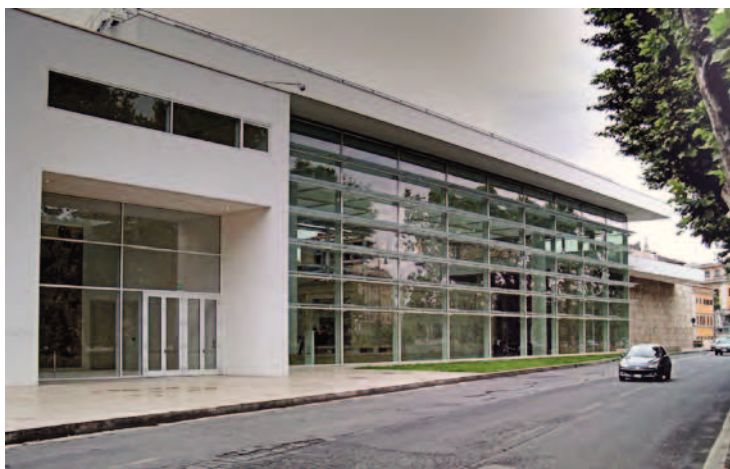
Gli spazi espositivi sono accessibili sia dall'interno, dalla quota della sala espositiva, che si allinea a quella

Fig. 185. Museo dell'Ara Pacis, Roma, vista del volume che contiene l'auditorium da via di Ripetta.

Fig. 186. Museo dell'Ara Pacis, Roma, viste della terrazza sulla copertura dell'auditorium.

Fig. 187. Museo dell'Ara Pacis, Roma, vista dell'ingresso all'auditorium dal Lungotevere.

Fig. 188. Museo dell'Ara Pacis, Roma, vista del mosaico di Mimmo Paladino.



del Lungotevere, che dall'esterno, dalla quota inferiore della strada. Il collegamento interno avviene attraverso un atrio a doppia altezza che si apre su via di Ripetta (fig. 189); esso è situato dietro l'altare e schermato dalla parete di fondo della sala, rivestita in travertino. Sempre su via di Ripetta si trovano i due ingressi indipendenti alle sale (fig. 190-191), dove si espongono i frammenti dell'altare non ricollocati nella ricomposizione del 1938, e si allestiscono mostre temporanee.

Il raccordo con la piazza a sud è risolto dal prolungamento in avanti dell'edificio stesso, attraverso un basamento, che aggiunge un ulteriore spazio urbano connesso dalla già citata scalinata all'atrio di ingresso del museo (fig. 192).



Fig. 189. Museo dell'Ara Pacis, Roma, vista dell'atrio di collegamento interno alle sale espositive.

Fig. 190. Museo dell'Ara Pacis, Roma, vista dell'ingresso alle sale espositive ipogee da via di Ripetta.

Fig. 191. Museo dell'Ara Pacis, Roma, vista dell'ingresso alle sale espositive ipogee dalla quota di via di Ripetta.

Fig. 192. Museo dell'Ara Pacis, Roma, vista da sud da Piazza Augusto Imperatore.

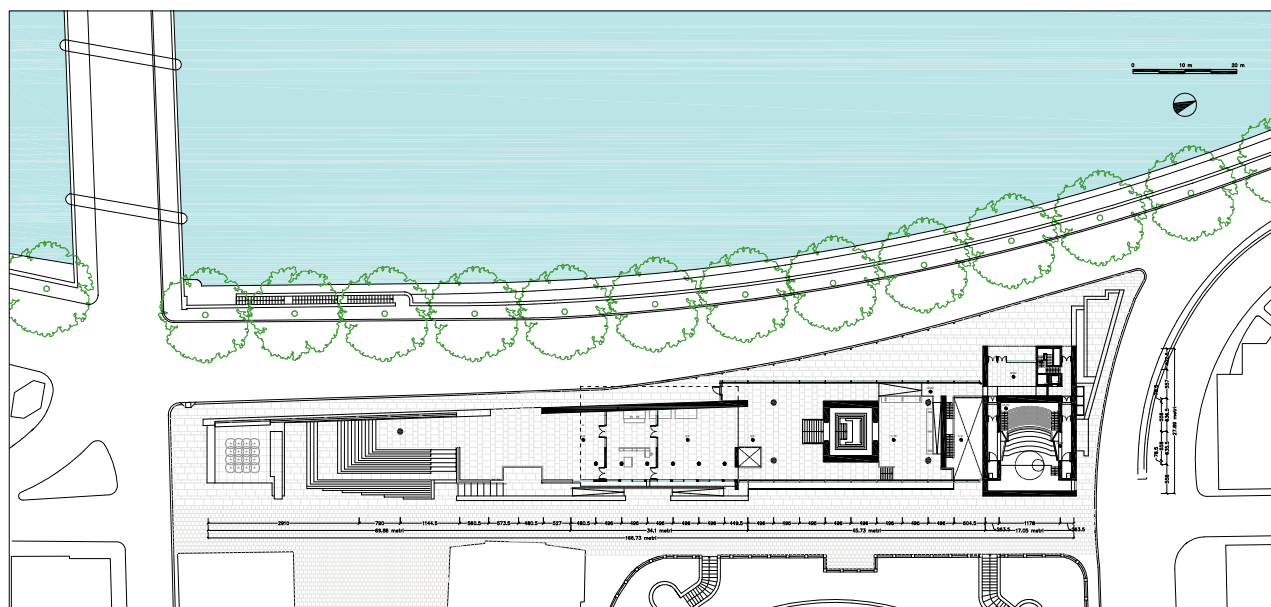
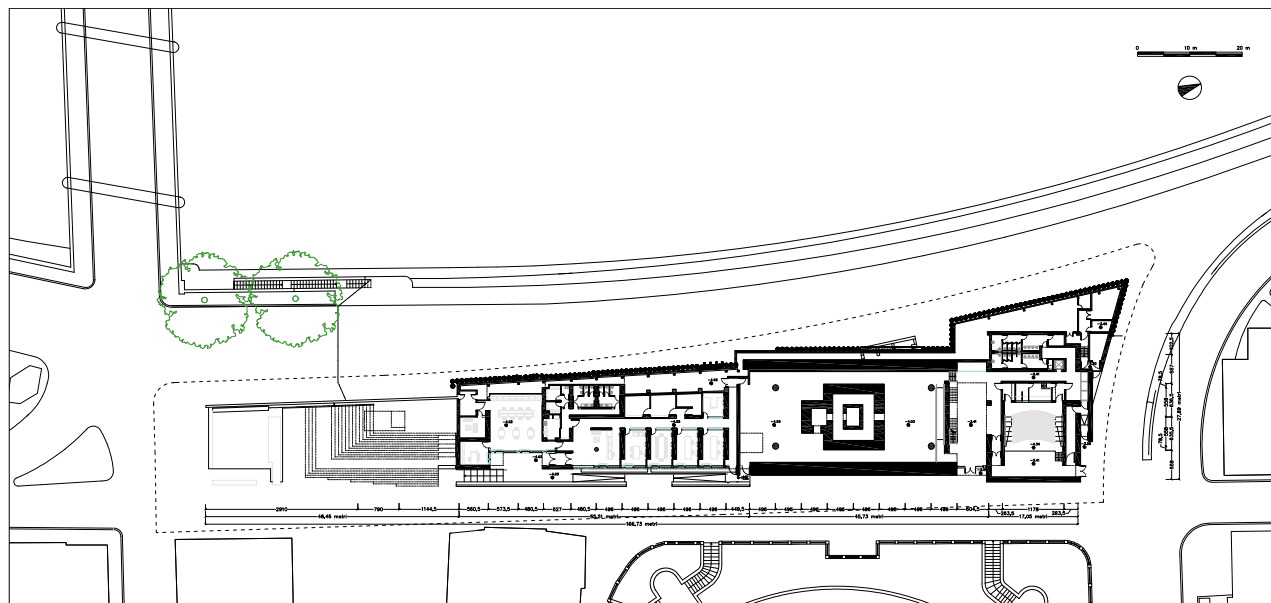


Fig. 193. Museo dell'Ara Pacis, Roma, pianta del piano seminterrato

Fig. 194. Museo dell'Ara Pacis, Roma, pianta del piano terra.

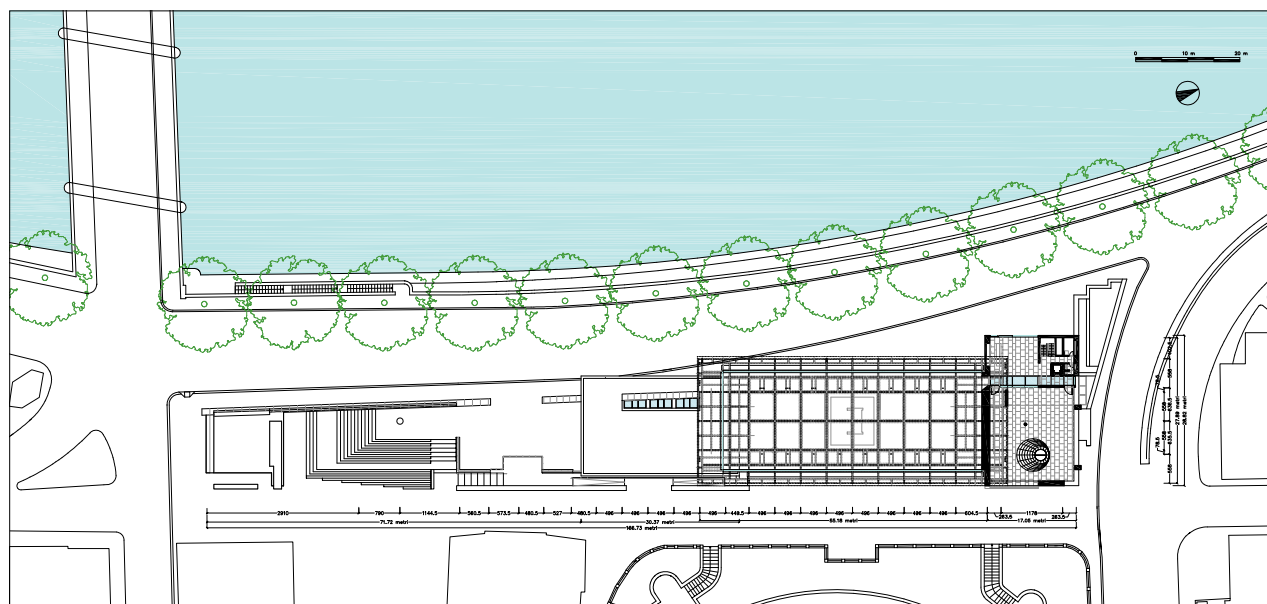
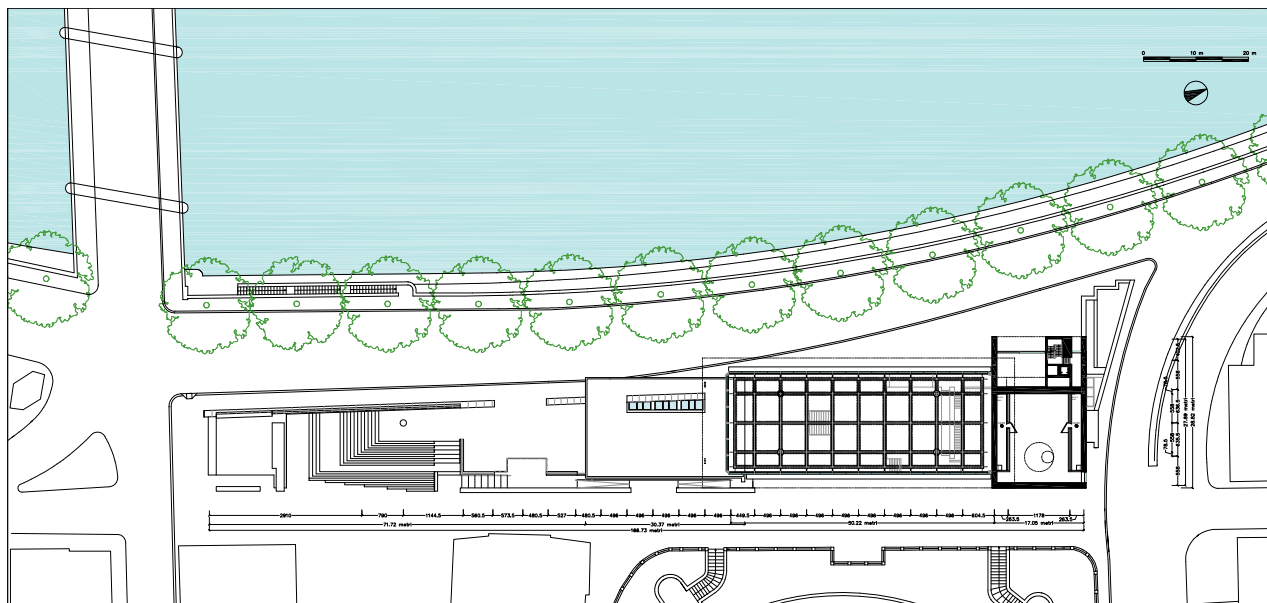


Fig. 195. Museo dell'Ara Pacis,
Roma, pianta del piano attico.
Fig. 196. Museo dell'Ara Pacis,
Roma, pianta del mezzanino.

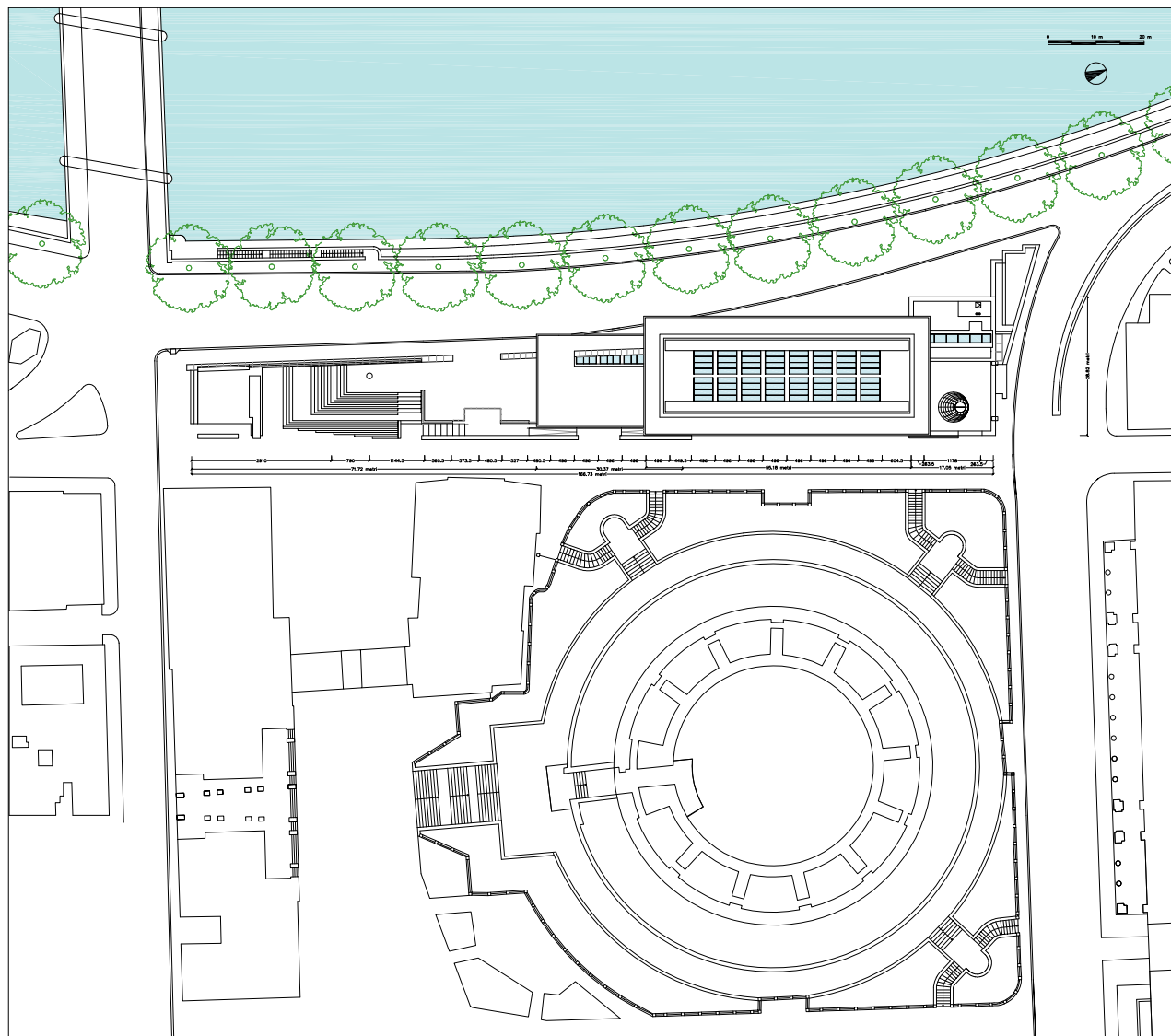


Fig. 197. Museo dell'Ara Pacis, Roma, pianta della copertura.

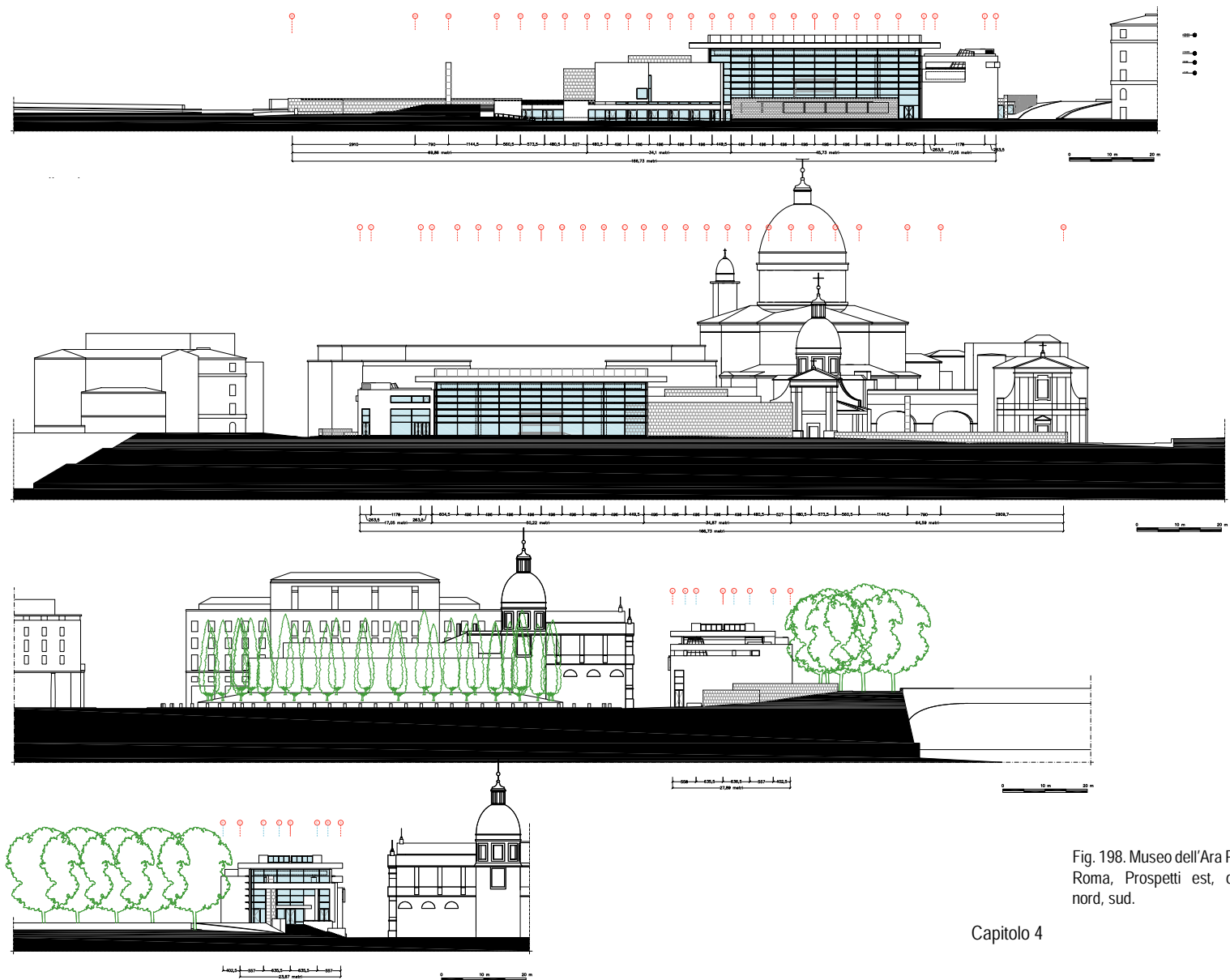


Fig. 198. Museo dell'Ara Pacis, Roma, Prospetti est, ovest, nord, sud.

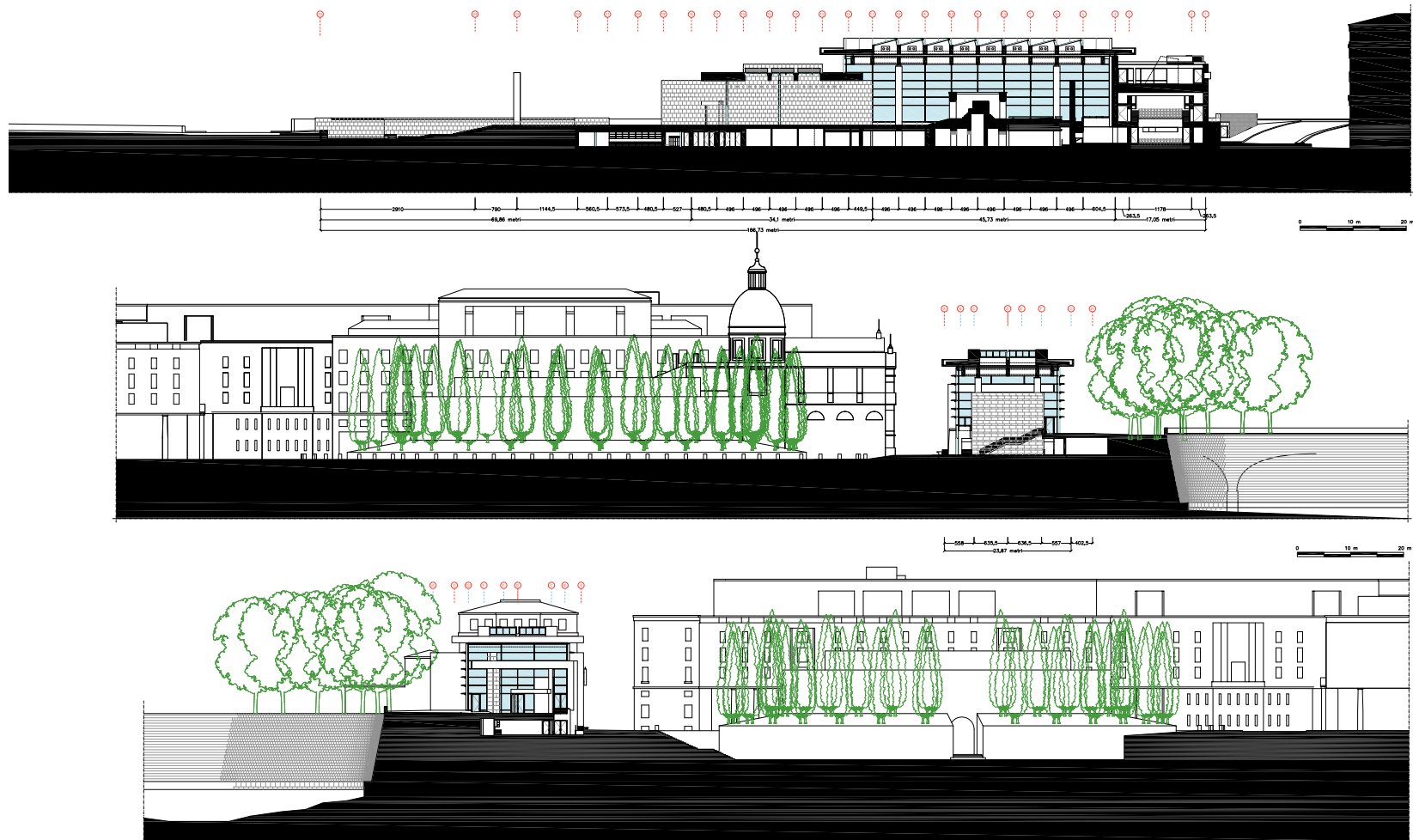


Fig. 199. Museo dell'Ara Pa-
cis, Roma, Sezioni.

Al complesso sistema di relazioni che agganciano l'edificio alla città da un punto di vista urbano, si contrappone l'astrazione linguistica che contrasta con i caratteri architettonici del contesto. L'autoreferenzialità del nuovo Museo non mostra infatti nessun riferimento alle architetture storiche della piazza, né a quelle che costituiscono il tessuto edilizio intorno.

Il linguaggio di Meier può essere letto come una raccolta di archetipi del Movimento Moderno degli anni Venti e Trenta. La scelta cromatica del bianco, le ampie aperture orizzontali che attraversano il volume, l'uso di pilotis circolari, sono un chiaro riferimento alla poetica architettonica di Le Corbusier, sia alle architetture residenziali dei primi decenni del secolo che a edifici di più larga scala come l'Unità di Abitazione di Marsiglia, a cui rimanda il volume scultoreo che buca la terrazza per illuminare l'auditorium.

Claudia Conforti, in un recente saggio sull'architetto americano, sottolinea le somiglianze ricorrenti tra l'opera di Meier in generale e quella di Le Corbusier:

«Dal primo Le Corbusier Meier distilla principi evidenti nella sua opera: i percorsi come strutture innervanti dello spazio, la formalizzazione della gabbia strutturale; il purismo geometrico; le forme libere intersecate e tradotte in perfette stereometrie; l'uso del bianco che modula le superfici e dialoga con la luce; la sintetica essenzialità degli esterni contrapposta a complesse organizzazioni spaziali interne; la metafora modernista del piroscalo; l'uso normalizzatore dei dettagli; [...]»²⁸

Ma i riferimenti riscontrabili nel Museo dell'Ara Pacis con il Movimento Moderno non si limitano alla sola figura di Le Corbusier. Infatti, la composizione complessiva dell'edificio giocata sugli slittamenti dei piani, l'idea della sospensione che il meccanismo di incastri volumetrici suggerisce, la contrapposizione materica tra i piani opachi e i piani trasparenti costituiti dalle grandi vetrate che chiudono gli spazi come fossero pareti, ricordano anche le architetture neoplastiche di Mies van Der Rohe.

Osservando il prospetto su via di Ripetta (fig. 200), il contrasto tra l'edificio di Meier e l'intorno urbano appare evidente nel gioco delle riflessioni creato dalle vetrate trasparenti, in cui l'antico e il moderno si sovrappongono. All'orizzontalità del museo, scandita dal passo dei frangisole e movimentata dagli incastri tra i piani e i volumi, si contrappone la verticalità degli edifici che chiudono il perimetro di Piazza Augusto Imperatore, il cui ritmo serrato delle aperture si riflette sulle vetrate orizzontali, sommandosi alla scansione verticale degli infissi. Solo la parete rivestita in travertino, che chiude a livello basamentale la sala dell'Ara Pacis e riporta le iscrizioni delle Res Gestae, riavvicina l'architettura di Meier agli edifici intorno, i cui prospetti spesso mostrano un analogo sistema basamentale rivestito nella pietra romana.

28. Claudia Conforti, Marzia Marandola, Richard Meier, Motta Architettura, Milano, 2009, pag. 21.



Fig. 200. Museo dell'Ara Pacis, Roma, scorcio del prospetto su via di Ripetta.

E' interessante notare, inoltre, come ogni elemento che partecipa alla composizione possieda una propria identità, che si manifesta attraverso la sottolineatura dell'autonomia linguistica di ogni singola parte. Ad esempio, ogni scarto tra gli allineamenti, sia in orizzontale che in verticale, è evidenziato da un distacco tra gli elementi pieni, attraverso elementi trasparenti. Ciò si traduce in meccanismi di ingresso della luce dall'alto, come nel caso del lucernario sull'atrio di ingresso, che segna la linea di contatto tra il piano a L e il muro in travertino, o della fascia vetrata orizzontale che marca la differenza di quota tra il piano di copertura più alto della sala espositiva e quello più basso dell'atrio (fig. 201). Con la stessa modalità è ottenuto anche l'ingresso all'atrio dal Lungotevere, ricavato dallo scarto planimetrico tra la direzione obliqua del muro in travertino e il filo esterno della vetrata, che chiude sul fronte ovest la sala espositiva (fig. 202). La copertura di quest'ultima, più alta rispetto a quella degli altri volumi, aggetta, inoltre, sui due parallelepipedi laterali, determinando una sovrapposizione tra i piani orizzontali.

Ancora a proposito di questa contraddizione insita nel progetto di Meier, per cui gli elementi linguistici si oppongono alle preesistenze, ma l'impianto urbano ne risulta perfettamente integrato, si esprime Franco Purini. Egli propone una interpretazione del meccanismo di insediamento dell'edificio sul lotto, evidenziando che l'accostamento in sequenza dei tre corpi produce una progressione lineare che conduce dallo spazio esterno del basamento fino



Fig. 201. Museo dell'Ara Pacis, Roma, vista del lucernario tra la copertura dell'ingresso e quella della sala espositiva.

all'altare, posto sull'asse centrale del sistema. La loro articolazione contrappone quindi il vuoto dello spazio aperto del basamento al pieno dell'edificio (fig. 203):

«Quando interviene nell'esistente l'architetto compie di solito tre operazioni principali. La prima consiste nel riconoscere l'ambito in cui si agisce. Tale riconoscimento si dà attraverso un atto architettonico primario, come il tracciamento di un muro o la localizzazione di un pilastro o di una colonna. [...] La seconda azione architettonica si identifica nell'appropriarsi dell'esistente. Anche in questo caso occorre fare una scelta progettuale che implichi la "presa di possesso" del luogo, un possesso mentale ed emotivo tradotto anch'esso in un elemento fisico. La terza azione si riconosce nel produrre una differenza rispetto alla condizione iniziale dell'esistente, rivelando e rappresentando tramite particolari soluzioni architettoniche le alternative implicite nell'esistente stesso. Queste tre operazioni - riconoscere, appropriarsi, produrre una differenza - sono immediatamente leggibili nel Museo dell'Ara Pacis. Il riconoscimento avviene per mezzo della divisione dell'area disponibili in due metà, una piena, il museo, e una vuota, davanti alle due chiese, corrispondente a quella che in queste note è stata definita la nuova piazza virtuale fronteggiante San Rocco, San Gerolamo degli Illirici e l'ingresso al museo. Ricorrere alla opposizione binaria pieno-vuoto è stata una scelta di carattere più insediativo che architettonico, una relazione primaria in cui il

Fig. 202. Museo dell'Ara Pacis, Roma, vista sud-ovest dal Lungotevere.

Fig. 203. Museo dell'Ara Pacis, Roma, viste aeree.



volume si duplica nella sua assenza. L'apparizione è conseguita da Richard Meier attraverso il "segno del muro", un segno fondativo che dà vita al sistema gravitazionale che governa la composizione. La produzione di differenze è ottenuta tramite l'impressione di straniamento causata dal linguaggio stesso di Richard Meier. Senza cercare dissonanze "zeviane", ma liberando semplicemente il suo repertorio formale, l'architetto newyorkese raggiunge con grande efficacia l'obiettivo di far sembrare incongrua non la presenza del suo museo ma quella delle architetture storiche.»²⁹

29. Franco Purini, "Un'architettura alla ricerca del suo luogo", in AA.VV., Richard Meier il museo dell'Ara Pacis, Electa, collana "ad esempio", Milano, 2007, pag. 127.

L'autoreferenzialità linguistica ricercata da Meier è sottolineata anche dall'impianto geometrico dell'opera. Esso, infatti, non registra relazioni particolarmente rilevanti con il contesto circostante, ad esclusione degli allineamenti urbani già analizzati, ma scaturisce dalle regole proporzionali proprie del sistema stesso, dato che adotta un modulo ricavato dalle membrature architettoniche del monumento che custodisce al suo interno, sottolineandone il ruolo di fulcro simbolico, metrico e funzionale dell'edificio.

L'importanza della componente geometrica nella composizione di Meier è evidenziata da Carmen Adriani in un saggio sul Museo dell'Ara Pacis:

«Togliendo ogni materialità non necessaria, la sequenza esatta degli spazi risulta alleggerita dal suo stesso peso statico, congelata da una invisibile intelaiatura geometrica che rende tangibile i rimandi numerici fra le parti. La volumetria del piccolo auditorium interrompe e chiude la serialità delle traslazioni: la rotazione ortogonale di questo solido oppone un volume sordo allo scorrimento dei piani, arresta il flusso delle trasparenze e con esse quelle di uno spazio in movimento che così ricade all'interno della grande sala ipostila: ciò che poteva essere un equilibrio dinamico si converte in un intervallo statico, uno spazio uguale che non si dilata, né si contrae, piuttosto si misura.

C'è un numero primario che compare in modo criptico nella metrica del museo: è il numero 31, corrispondente all'altezza in centimetri della fascia a meandro del recinto esterno dell'ara, cornice mediana di separazione tra il fregio inferiore di girali d'acanto e il registro superiore delle figure in processione.

Molti degli elementi architettonici sono regolati da questo numero, rintracciabile nelle misure multiple dei pilastri tondi, nel diametro delle quattro colonne centrali (31x2), nel passo delle campate strutturali (31x16), nelle partizioni verticali delle grandi superfici vetrate (31x5), e in quelle orizzontali (31x16), nella misura dei brise-soleil e in quella delle lastre di travertino (31, 62, 93, 124); oppure lo stesso numero viene frazionato in parti, come avviene nel rivestimento ligneo dell'auditorium, modulato secondo l'alternanza 19-12, o ancora si ritrova come matrice di misure generate da sezioni auree. Nell'architettura di Meier la geometria ha una sua inevitabilità e al tempo stesso coerenza di significato: è la concezione euclidea racchiusa nella visione statica

30. Carmen Adriani, *"Richard Meier, la fine del moderno"*, in A.A.VV., *Richard Meier il museo dell'Ara Pacis, Electa*, collana "ad esempio", Milano, 2007, pag. 121.

del mondo; è un costruire singole individualità del tutto evidenti, è edificare oggetti notevoli come unità non più frazionabili, ancora in "opposizione" a qualcosa come giustamente osservava Arthur Drexler presentando il lavoro dei Five.

[...] quello di Meier è piuttosto un principio organizzatore superiore che affida al numero come simbolo, come ordine e come misura il compito di cristallizzare la sua forma.»³⁰

La fig. 204 analizza quindi il sistema di controllo proporzionale della composizione, partendo proprio dall'individuazione del modulo di base "A", di misura pari a 4,96 metri, corrispondente alla scansione verticale delle vetrate e al passo del reticolo strutturale delle travi che sorreggono la copertura cassettonata della sala espositiva. Tale misura individua la metà dell'interasse tra i muri perimetrali dell'Ara Pacis, per cui il suo lato corto misura 2A; la posizione dell'altare è identificata nei disegni dall'asse verticale n°8 e da quello orizzontale denominato "D". Mentre gli assi in blu marciano la scansione ritmica della griglia modulare, quelli in rosso individuano il posizionamento dei tre volumi, il limite tra l'edificio e lo spazio esterno del basamento, il varco sul muro in travertino in corrispondenza della chiesa di San Rocco, il sistema di punti costituito dai quattro pilastri della sala espositiva e dalla colonna esterna che segna l'allineamento con l'Ara Pacis.

I rapporti modulari che si riscontrano nella pianta del piano terra sono determinati dall'aggregazione del modulo di base, a partire da sinistra in direzione nord-sud, secondo il seguente ritmo: A_3 -A-A-A-A-A- A_2 in relazione alla lunghezza del volume di ingresso L_1 ; A-A-A-A-A-A-A- A_1 in corrispondenza della lunghezza del secondo volume L_2 ; b-B-b, relativo invece alla larghezza L_3 del volume dell'auditorium. Le misure A_1 , A_2 e A_3 , individuano gli scarti che determinano gli slittamenti tra i tre volumi. Analogamente, sul lato corto dell'edificio il ritmo è C-B-B-C-D, dove 2C è la distanza tra gli interassi dei quattro pilastri della sala espositiva.

Adottando lo stesso criterio anche per il livello inferiore (fig. 205), si ritrova uno schema proporzionale simile, con la differenza che nel volume dell'auditorium è più netta la suddivisione della larghezza L_3 nelle due distanze "b", corrispondenti ai corridoi di distribuzione laterali all'auditorium, e "B", ossia la larghezza della sala dell'auditorium. Inoltre, si evidenzia nel primo volume la scansione degli ambienti destinati ad uffici, corrispondente al sistema modulare individuato dagli assi in blu.

Le fig. 206-207-208 mostrano, infine, il sistema di modulazione dei livelli superiori e il passo strutturale della copertura della sala espositiva centrale. La griglia modulare sulla quale si registra la composizione si manifesta sulle coperture dei tre volumi, attraverso la scansione ritmica dei lucernari, individuata dal passo "A".

Nelle pag. seguenti:

Fig. 204. Museo dell'Ara Pacis, Roma, pianta piano terra con individuazione del sistema di modulazione.

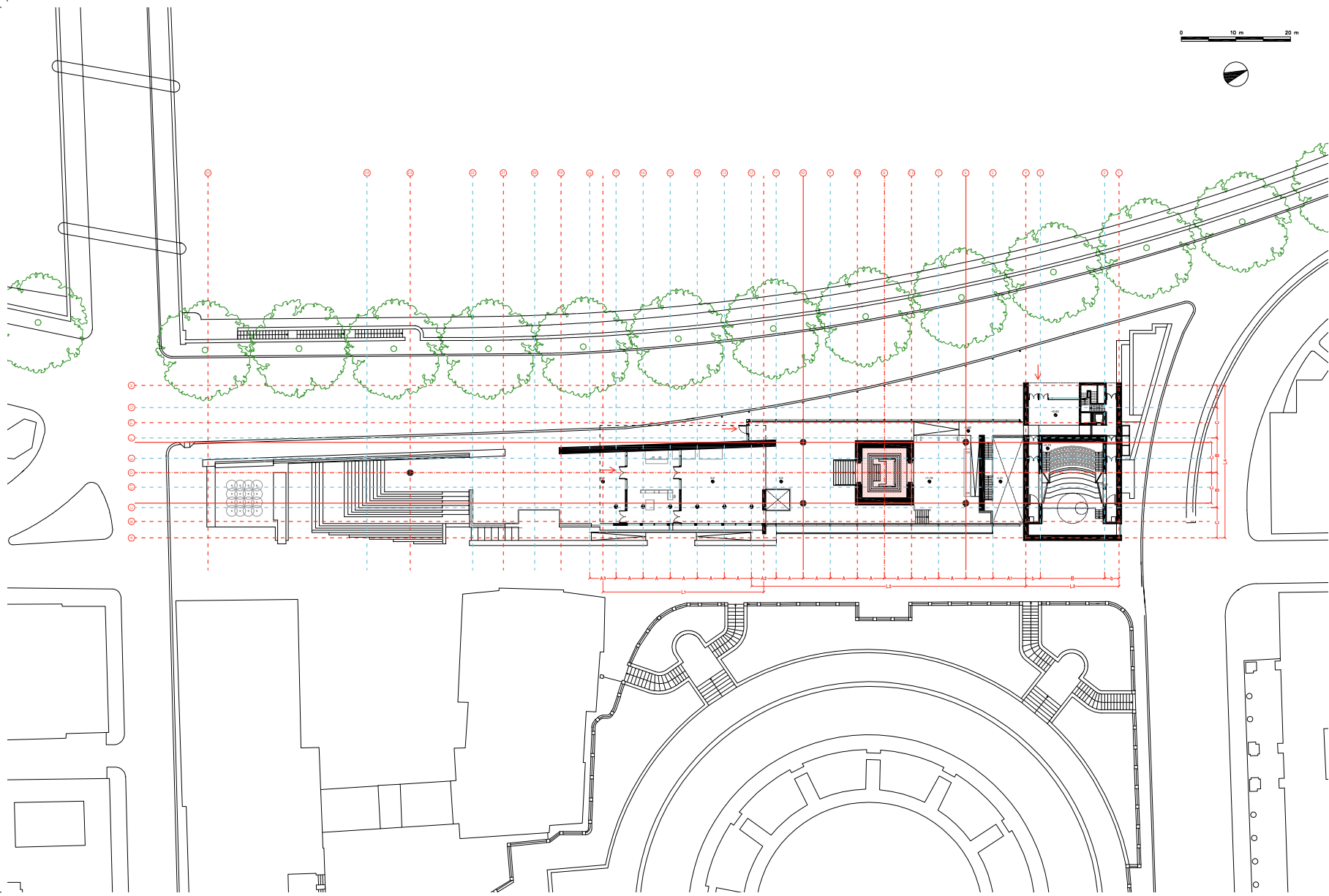
Fig. 205. Museo dell'Ara Pacis, Roma, pianta piano interrato con individuazione del sistema di modulazione.

Fig. 206. Museo dell'Ara Pacis, Roma, pianta piano mezzanino con individuazione del sistema di modulazione.

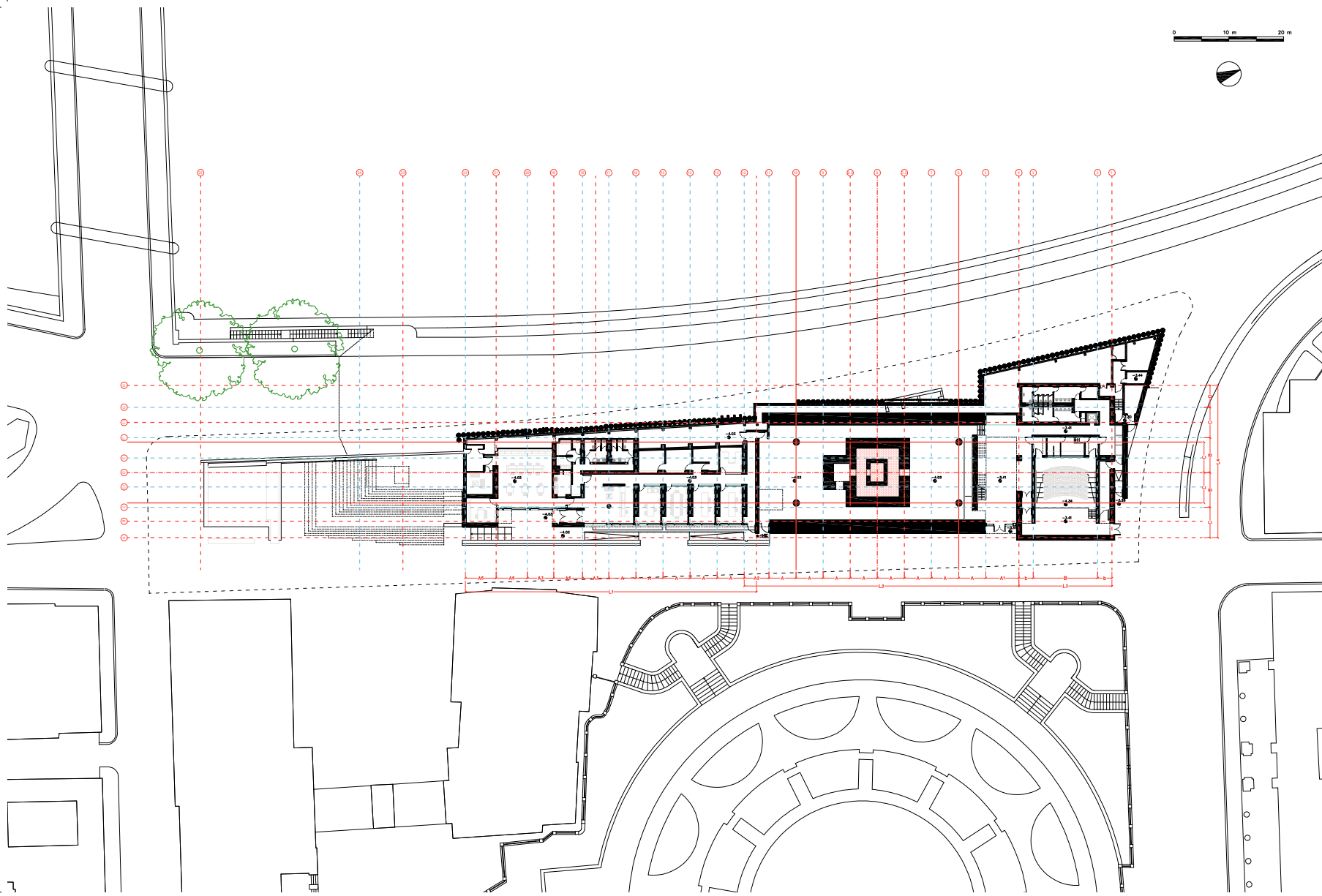
Fig. 207. Museo dell'Ara Pacis, Roma, pianta pianoattico con individuazione del sistema di modulazione.

Fig. 208. Museo dell'Ara Pacis, Roma, pianta coperture con individuazione del sistema di modulazione.

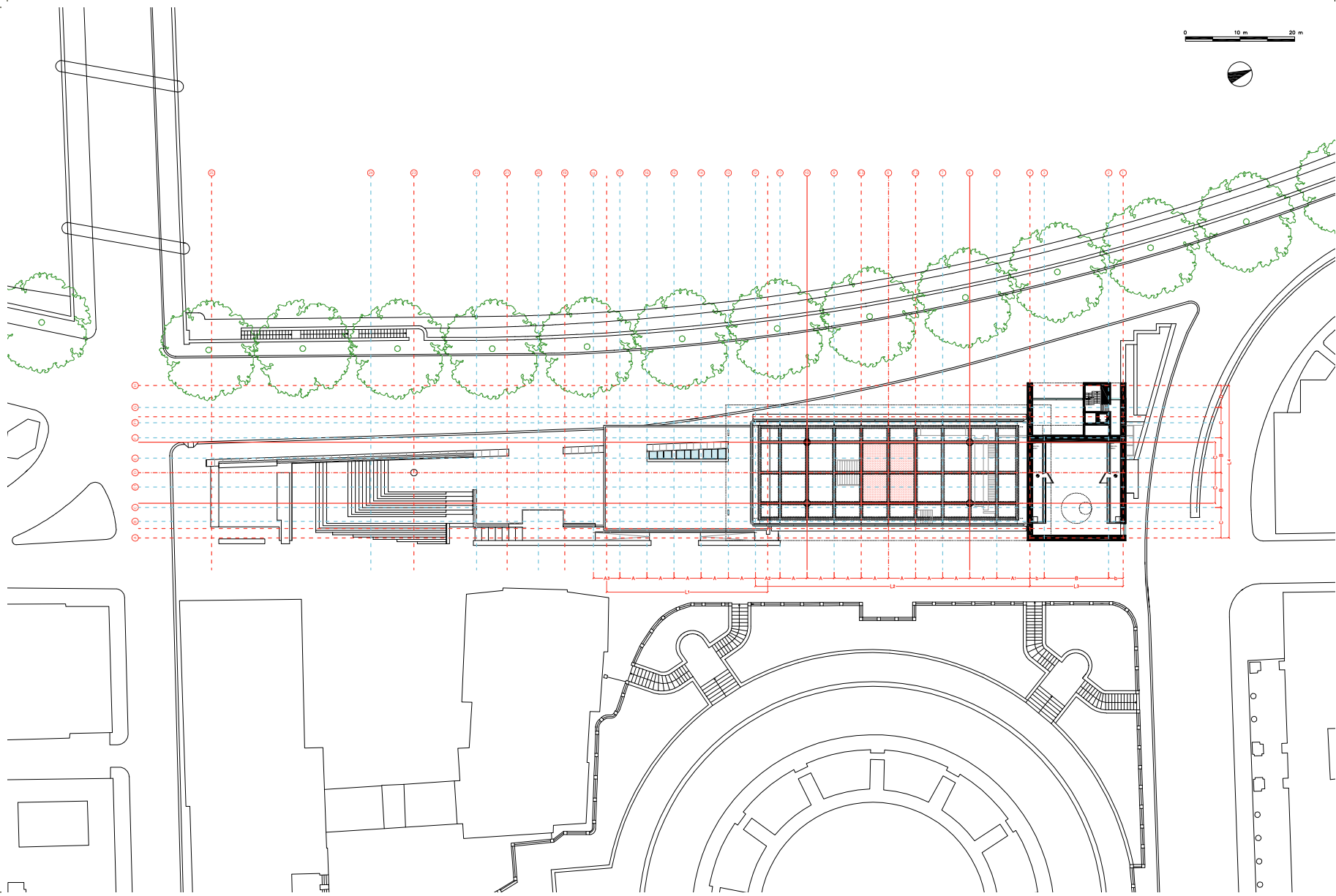
0 10 m 20 m



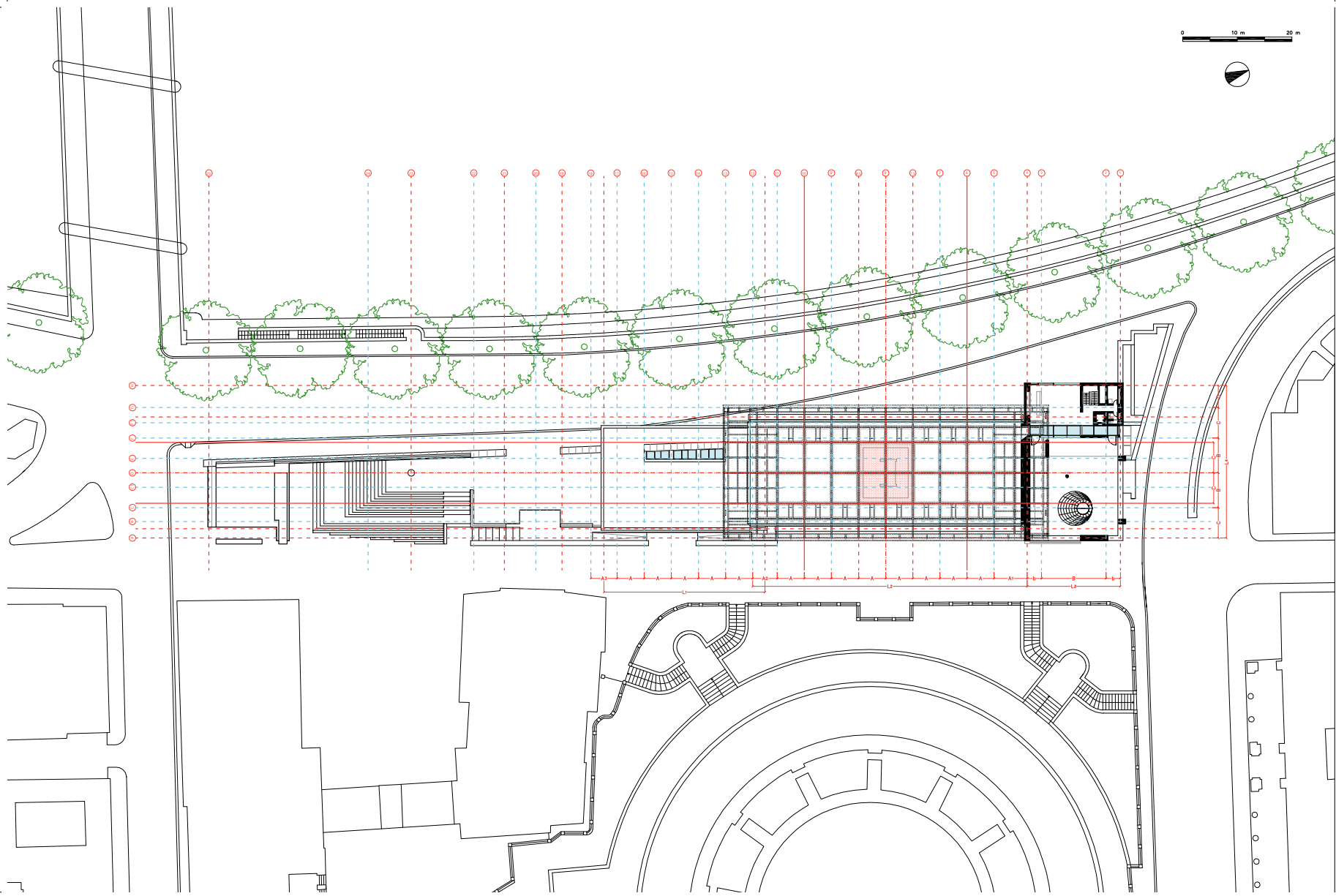
0 10 m 20 m



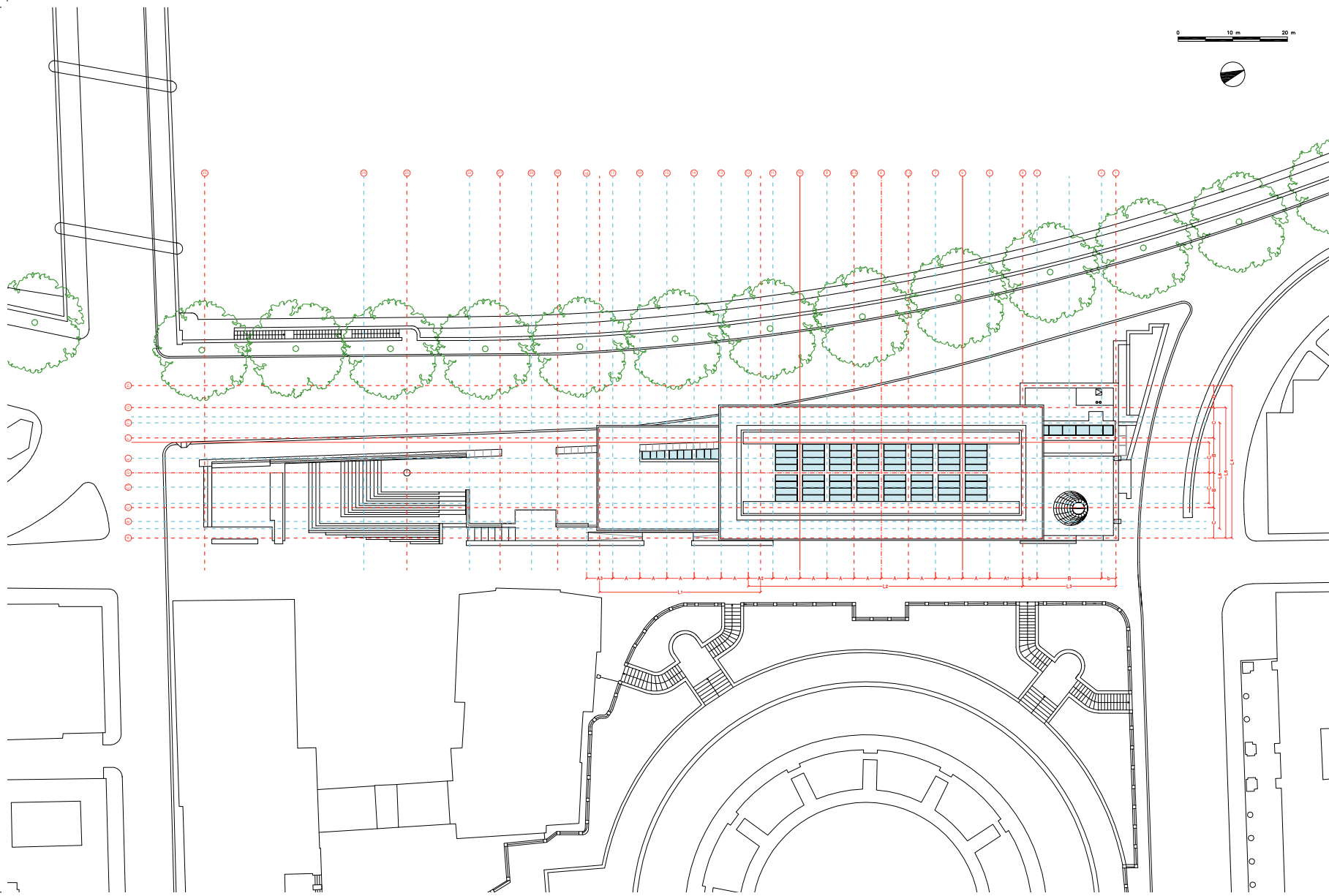
0 10 m 20 m



0 10 m 20 m



0 10 m 20 m



Un analogo sistema di misura si riscontra anche negli alzati. La fig. 209 mostra il sistema di proporzioni che controlla la composizione dei prospetti longitudinali. Identificando ancora con "A", il passo delle campate strutturali della sala espositiva, calibrato sulla larghezza dell'altare, si individua il modulo secondo il quale sono ripartite le vetrate del volume centrale su via di Ripetta e sul Lungotevere. A questa misura corrisponde anche il passo dei frangisole. La vetrata continua che apre questo blocco alla città evidenzia il posizionamento in asse dell'Ara Pacis, la cui larghezza del lato maggiore è pari a due moduli "A". Sul prospetto su via di Ripetta essa è interrotta nella parte bassa dal muro delle Res Gestae, la cui lunghezza percorre l'intero fronte della sala espositiva, ad eccezione dei due moduli estremi. La sequenza orizzontale dei tre volumi evidenzia, infine, una sovrapposizione tra il volume di ingresso e quello espositivo, pari alla misura "A₂", seguita dalla giustapposizione tra quest'ultimo e l'auditorium.

In direzione verticale, invece, il modulo di base è indicato con "h", misura anch'essa corrispondente al passo dei frangisole e alla partizione delle vetrate della sala espositiva. Gli assi evidenziati in rosso individuano le altezze "H₁", "H₂" e "H₃" della sequenza volumetrica a partire dal blocco di ingresso e l'altezza dell'Ara Pacis. Le sovrapposizioni tra i piani e i disallineamenti tra gli elementi che staccano i tre volumi sono calibrati anch'essi in base alla griglia modulare.

Applicando la stessa regola proporzionale ai prospetti trasversali (fig. 210), si evidenzia che la simmetria del volume della sala espositiva rispetto all'Ara Pacis, marcata dal posizionamento dell'ingresso sullo stesso asse "D", è poi in realtà contraddetta dai disallineamenti tra i tre volumi, regolati anch'essi dalla griglia modulare, che determinano un'asimmetria generale del sistema rispetto all'asse dell'altare. Gli aggetti dei piani delle coperture compensano tali scarti, ripristinando l'allineamento verticale del fronte su via di Ripetta.

Infine, l'analisi del sistema di modulazione sulle sezioni (fig. 211) evidenzia le relazioni tra gli elementi e gli spazi interni dei tre volumi, regolate dal medesimo sistema di controllo. In particolare, si evidenzia la differenza tra la quota del piano stradale, in salita sul Lungotevere, e la quota del basamento su cui si imposta il progetto, al di sotto del quale si colloca il livello seminterrato.

In sintesi, quindi, il complesso meccanismo compositivo che aggrega i tre volumi di Meier, determinato dagli slittamenti tra i piani, dalle sospensioni e dagli scarti tra gli allineamenti dei volumi, è in realtà regolato da un sistema proporzionale relativamente semplice, calibrato sulla base delle proporzioni dell'Ara Pacis stessa. Quindi, se da un punto di vista linguistico appare chiara la volontà di rottura rispetto all'antico, mediante il rifiuto di qualsiasi elemento o dettaglio architettonico che rimandi a tentativi di mimesi dell'architettura storica che circonda il Museo, in realtà si riscontrano poi degli espedienti nell'impianto generale che riconoscono e reinterpretano le tracce dell'antico. Un esempio particolarmente significativo è, appunto, la reinterpretazione del monumento romano come sistema di controllo e misura dello spazio.

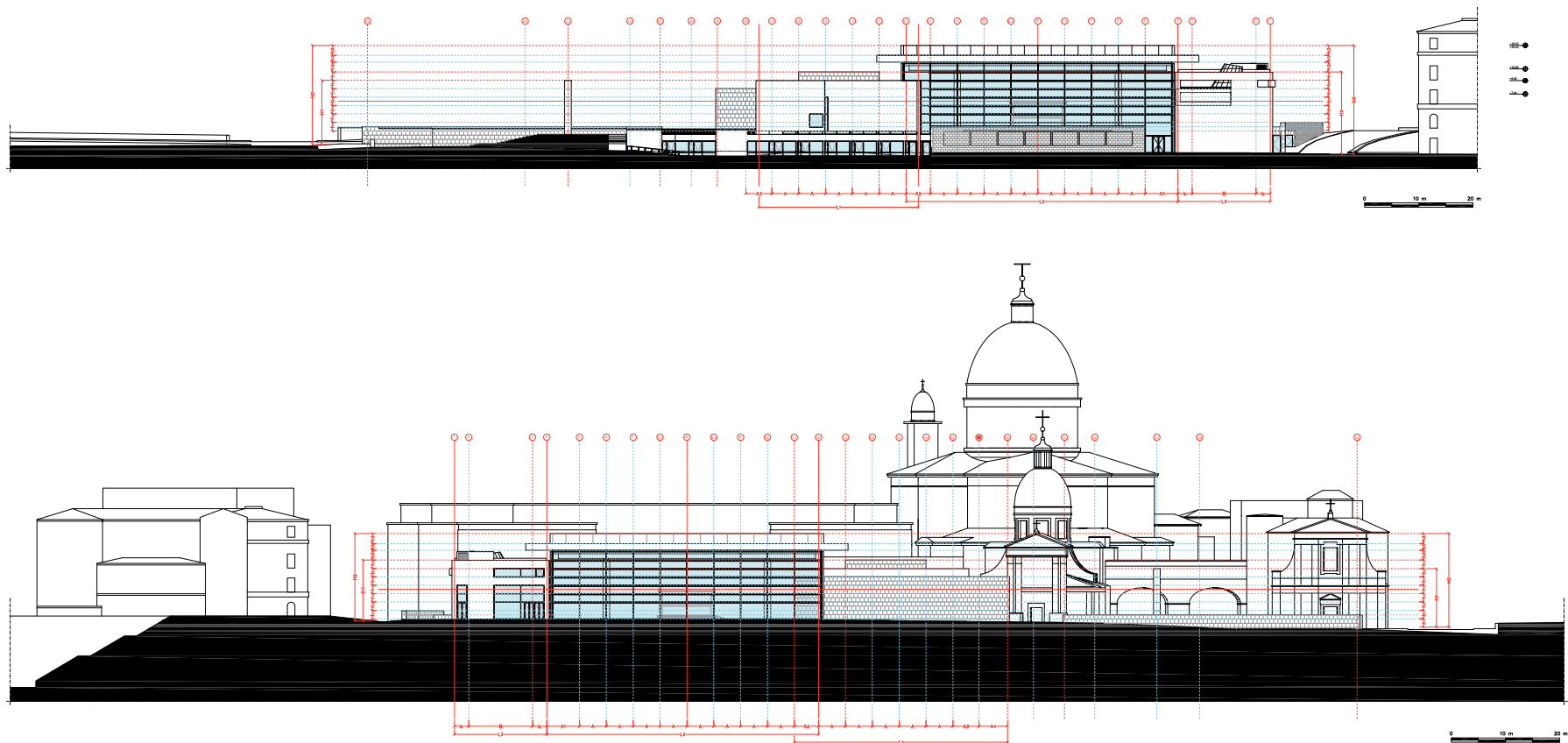


Fig. 209. Museo dell'Ara Pacis, Roma, prospetti est e ovest con individuazione del sistema di modulazione.

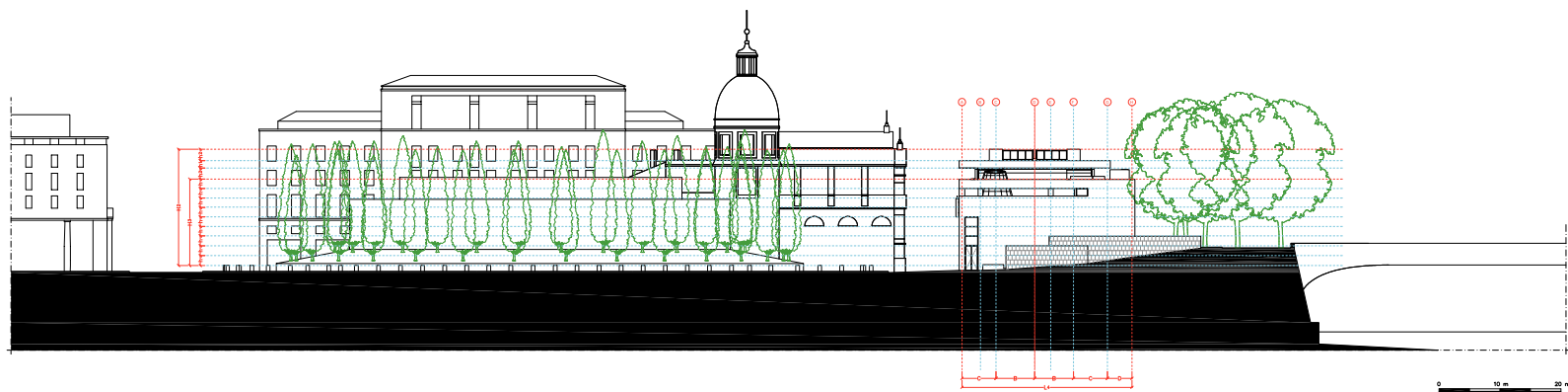
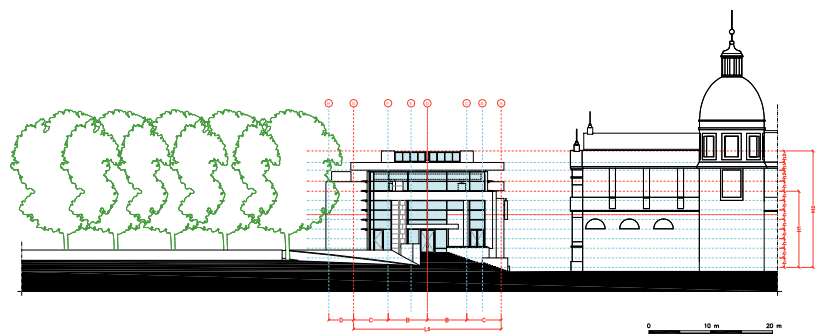
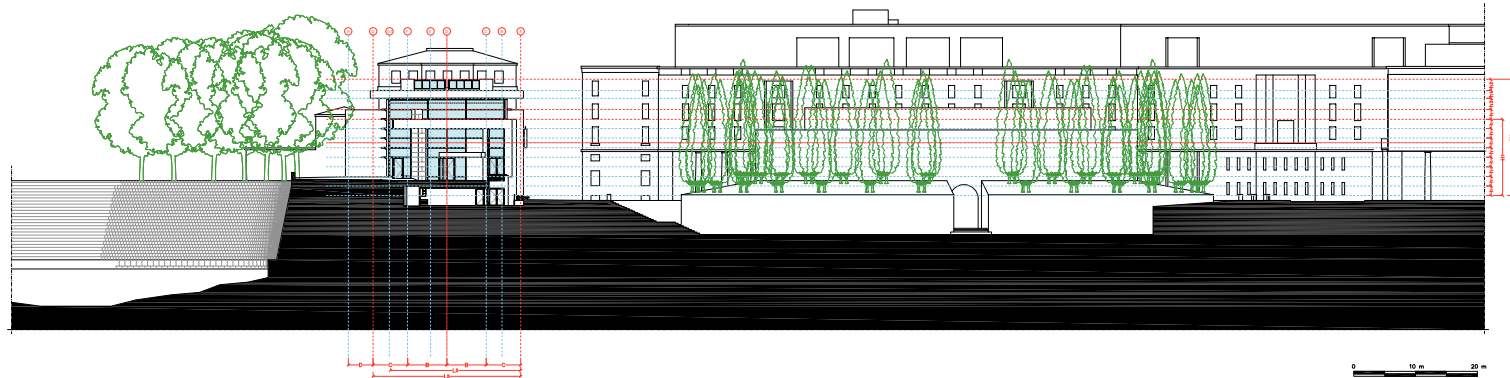
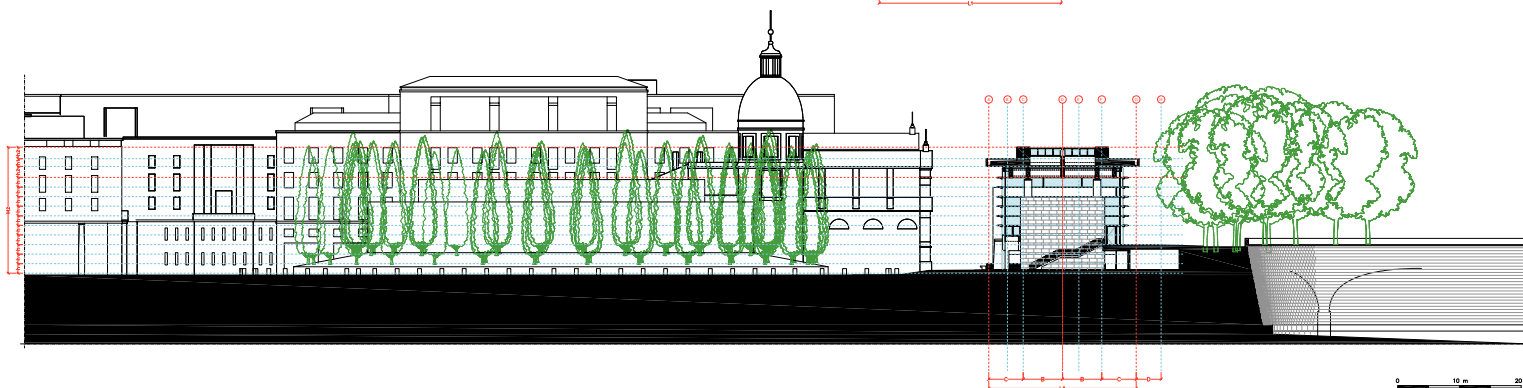
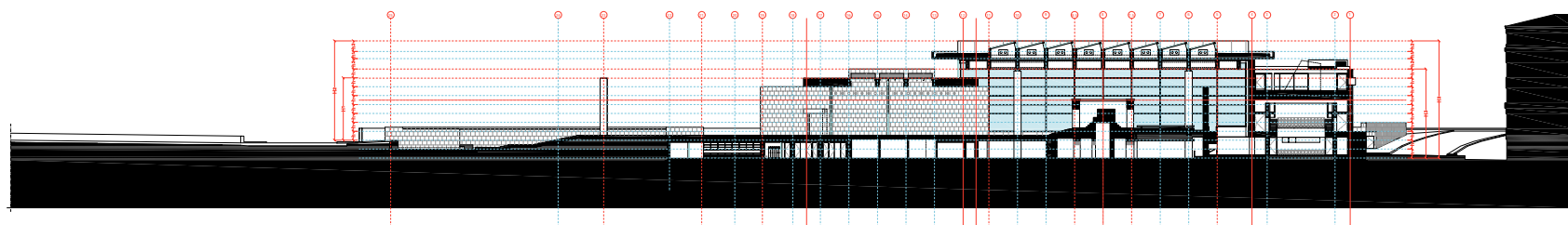


Fig. 210. Museo dell'Ara Pacis, Roma, prospetti nord e sud con individuazione del sistema di modulazione.

Nella pag. seguente:

Fig. 211. Museo dell'Ara Pacis, Roma, sezione longitudinale e sezioni trasversali con individuazione del sistema di modulazione.





La ricerca di una relazione forte con il sito e il tentativo di instaurare un dialogo con la sua storia, si traducono in soluzioni architettoniche precise e rilevanti nella composizione, che la rendono “romana” a tutti gli effetti. Tra queste la prima è relativa alla scelta di rispettare l’allineamento su via di Ripetta. Meier riconfigura, così, la continuità della cortina edilizia interrotta dalle demolizioni di età fasciste, ristabilendo un rapporto di scala equilibrato tra le costruzioni della piazza, venute a mancare con l’isolamento degli edifici monumentali e non risolto dal progetto di Morpurgo, nonostante il posizionamento della propria teca lungo le stesse giaciture. Il mantenimento della platea di fondazione dell’Ara Pacis è invece, come abbiamo già visto, una necessità imposta da ragioni strutturali e di conservazione del monumento. Ma Meier accoglie questo vincolo nel progetto, strutturando la sua sequenza di tre corpi lungo l’asse che individua la posizione dell’altare, che diviene il fulcro della composizione.

La decisione di adibire il livello seminterrato a sale espositive, oltre a risolvere il problema altimetrico dell’area, può essere, inoltre, inteso come un omaggio al primo progetto non realizzato di Morpurgo, il quale si era invano battuto per la collocazione ipogea degli spazi espositivi.

Un’ulteriore citazione storica è il ripristino della funzione dell’Auditorium Augusteo, che aveva sovrastato per secoli il Mausoleo, fino alla sua demolizione per la liberazione del monumento dalle superfetazioni.

Infine, si può evidenziare il significato simbolico attribuito alla presenza della fontana (fig. 212), richiamo alla preesistenza storica del porto di Ripetta. La fontana conclude il basamento a sud e prosegue nella lamina d’acqua verticale che trasborda dal muro in travertino. Sopra di esso si alza una colonna isolata che segna l’asse nord-sud dell’edificio, coincidente con l’asse dell’altare, e allude all’obelisco della meridiana augustea, misurando la distanza che, in età romana, separava quest’ultimo dall’Ara Pacis.

Ma l’elemento più forte della composizione, che manifesta la ricerca di una relazione più sottile con la storia della città, è il muro in travertino romano che conclude il basamento sul Lungotevere (fig. 213). Esso è un piano verticale, disposto obliquamente al gioco ortogonale dei piani e dei volumi, la cui estensione in direzione nord-sud, secondo un’inclinazione di 1,8 gradi rispetto al fronte, ricalca l’allineamento della precedente cortina edilizia sul Tevere. Il muro si protrae fino al sagrato della chiesa di San Girolamo, aprendosi con un varco sul fiume di fronte il prospetto della chiesa di San Rocco, e si inserisce all’interno del volume di ingresso, oltrepassando il piano a L e proseguendo all’interno fino quasi ad indicare la presenza dell’altare. Anche Morpurgo aveva introdotto tale inclinazione urbana nel suo progetto, utilizzandola però solo come direzione di chiusura del bordo del lotto sul Lungotevere. Meier invece dà una consistenza fisica a questa traccia del passato, facendogli assumere contemporaneamente il ruolo di elemento di rottura dell’ordine della composizione e strumento di dialogo con la storia.



La relazione con l'antico è riferita, oltre che alla riproposizione della giacitura di un tracciato storico ormai perduto, alla scelta di dare a questo piano una consistenza materica, affine all'architettura storica romana. L'uso di pietre locali, tratte dalle stesse cave usate negli anni Trenta per la costruzione della piazza, si scontra con la monocromia del bianco che uniforma l'edificio, attraverso gli intonaci, i rivestimenti dei pannelli in vetro riciclato e i marmi dell'altare (fig. 214).

Oltre alla funzione simbolica, il muro accoglie gli impianti di canalizzazione dell'edificio, essendo la sua sezione cava, tra i sei appoggi che ne costituiscono la struttura portante.

E' interessante la lettura di questo elemento compositivo eseguita da Claudia Conforti, in cui paragona il ricercato contrasto materico e compositivo ottenuto da Meier, con il contrasto materico e tecnologico proposto nel 1950 da Vitellozzi nella pensilina d'ingresso della Stazione Termini. In entrambi i casi si rileva un'analogia dello scontro tra antico e nuovo:

«Il muro sghembo e rustico, che rammemora le stratificazioni del sito poiché reitera l'allineamento sul lungotevere dei caseggiati distrutti, trova riferimento in un felice quanto celebre "accidente", nel quale la prepotenza muraria dell'antico e l'audacia tecnica del presente sfiorano la collisione. Ci si riferisce alla nuova stazione Termini, certamente nota a Meier, come a tutti i viaggiatori che approdano a Roma.



Fig. 212. Museo dell'Ara Pacis, Roma, vista della fontana che conclude il basamento a sud.
Fig. 213. Museo dell'Ara Pacis, Roma, vista del prospetto di ingresso a sud.

31. Claudia Conforti, "Il Museo dell'Ara Pacis di Richard Meier, 1995-2006", in AA.VV., Richard Meier il museo dell'Ara Pacis, Electa, collana "ad esempio", Milano, 2007, pag. 110.



Fig. 214. Museo dell'Ara Pacis, Roma, dettaglio del muro in travertino a spacco.

Ancora oggi il primo contatto con la città infatti si consuma alla stazione Termini: ed è proprio lì, nella moderna porta di Roma, che la strabiliante pensilina del fabbricato viaggiatori si proietta e quasi si scontra con le antichissime mura serviane che, al di là della vetrata, innalzano conci terrosi di tufo appena intaccati dal tempo.

La strategia compositiva di Meier, quando squassa con la carnalità del bugnato la levigatezza smaterializzata del suo edificio, mette in scena l'inevitabile collisione a cui va incontro chi si misura con l'immanenza della città antica.»³¹

La scelta monocromatica del colore bianco, che evidenzia maggiormente il contrasto con il muro in pietra, è una caratteristica ricorrente delle architetture di Meier durante tutta la sua carriera artistica. In un'intervista del 1984 egli spiega i motivi di questa preferenza cromatica:

«E' da un anno che mi capita di intrattenere con i miei figli Joseph e Ana una conversazione che ha per oggetto la domanda: "Qual è il tuo colore preferito?" [...] Ogni volta che facciamo questo gioco, io rispondo invariabilmente: "il bianco". [...] Tutte le volte spiego che considero il bianco il colore più bello perché contiene tutti i colori dell'arcobaleno. Il bianco è infatti il colore che intensifica la percezione di tutte le altre tonalità esistenti nella luce naturale e in natura. E' su una superficie bianca che si apprezza al meglio il gioco della luce e dell'ombra, dei solidi e dei vuoti. Per questa ragione il bianco è tradizionalmente

assunto come simbolo di purezza e di chiarezza, di perfezione. Laddove altri colori hanno valori relativi dipendenti dal loro contesto, il bianco mantiene la propria assolutezza. Eppure quando il bianco è da solo, non è mai solo bianco ma quasi sempre un altro colore a sua volta trasformato dalla luce e da tutto ciò che cambia nel cielo, le nuvole, il sole, la luna. Goethe ha scritto "Il colore è il dolore della luce". Forse il biancore è la memoria e l'anticipazione del colore.»³²

Il Museo di Meier tra critiche e sostenitori

Sul valore urbano del Museo di Meier e sulla sua capacità di ridare una identità alla piazza Augusto Imperatore esistono pareri contrastanti, che animano tuttora le polemiche sulla legittimità o meno dell'intervento, sulla qualità del progetto realizzato, sull'appropriatezza del linguaggio architettonico di Meier nel centro storico romano, ecc.

In merito alla capacità dell'edificio di innescare un dialogo urbano con la città di Roma, così si esprime Carmen Adriani in un articolo su Casabella dedicato a questo edificio:

«Un luogo straordinario per lasciare finalmente una testimonianza della contemporaneità, non consegnandola fideisticamente alla forza espressiva e linguistica di un singolo oggetto (questo si è fatto fino al Moderno), quanto alla reinvenzione del sistema di relazioni fra le parti, alla rifondazione di un palinsesto spaziale che riposizioni gli elementi, vecchi e nuovi, riconfigurando l'altimetria complessa di un suolo che a Roma più che altrove è la materia prima della progettazione sia urbana che architettonica, oltretutto elemento fondante del suo valore identitario.»³³

L'identità di Roma si fonda proprio sulla ricchezza delle sue sedimentazioni storiche, in quanto «[...] Roma non è un'ordinata sequenza di luoghi, è piuttosto un catalogo, a volte scompaginato, di scritture sovrapposte e tutte simultaneamente visibili; è un insieme di parti non finite segnate da un rapporto discontinuo e dialettico con la geografia del suo territorio [...] e con la storia come somma visibile e intrecciata di storie stratificate e semisepolte.»³⁴

Al di là della capacità di innescare relazioni urbane, però, Carmen Adriani critica la scelta linguistica di autoreferenzialità che isola l'edificio dal contesto, ribadendo la sua vicinanza al Movimento Moderno:

«Il Museo dell'Ara Pacis di Meier si iscrive coerentemente e tenacemente nell'orbita linguistica del Movimento

32. Richard Meier, giugno 1984, in Richard Meier *Architectures: 1964-1984*, Rizzoli, New York, 1984, pag. 8-9, (ripubblicato in Claudia Conforti, Marzia Marandola, op. cit., pag. 88)

33. Carmen Adriani, *"Moderno troppo moderno"*, in "Roma, Museo dell'Ara Pacis, Richard Meier: opinioni a confronto", in Casabella, n° 745, giugno 2006, pag. 4.

34. Carmen Adriani, *"Richard Meier, la fine del moderno"*, in A.A.VV., *Richard Meier il museo dell'Ara Pacis, Electa*, collana "ad esempio", Milano, 2007, pag. 119.

35. Carmen Adriani, "Richard Meier, la fine del moderno", in A.A.VV., Richard Meier il museo dell'Ara Pacis, Electa, collana "ad esempio", Milano, 2007, pag. 120.

36. Carmen Adriani, "Moderno troppo moderno", in "Roma, Museo dell'Ara Pacis, Richard Meier: opinioni a confronto", Casabella, n° 745, giugno 2006, pag. 4.

Moderno, crede fideisticamente nella forza espressiva del singolo oggetto, si compiace del proprio autistico isolamento ritagliando la sua figura su uno sfondo che è assunto come contesto indifferente.»³⁵

A dimostrazione di ciò delinea un'analisi dei caratteri linguistici dell'edificio di Meier, paragonati alla complessità dello scenario urbano circostante, che impone, invece, una necessità di contaminazione reciproca:

«L'architettura di Meier, per poetica coerente del suo stesso autore, si pone nel contesto in una posizione di isolamento autoreferenziale, con l'evidenza della singola individualità dell'edificio e della figura ritagliata su uno sfondo.

[...] Tutto sembra avvenire in una dimensione autocontemplativa, sostanzialmente estranea ad un contesto che viene introiettato e privato di ogni contingenza: restituito nell'astrazione del bianco che aspira a collocarsi in una dimensione senza tempo e senza luogo, esso costituisce comunque un altro da sé, necessario, qualunque esso sia, a confermare la propria asserzione poetica.

La struttura narrativa intermittente degli spazi e delle funzioni introduce il motivo della prospettiva ravvicinata (difficile pensare che sia un rimando alle "vedute corte" perdute con le demolizioni degli anni Trenta): un elemento contraddittorio rispetto alla dimensione ipertrofica e iperfunzionale dell'insieme, che una dilatazione scalare del dettaglio, peraltro non supportata da un'adeguata cura realizzativa, tende ad accentuare.

[...] Il linguaggio dell'oggetto non ha più significato in sé ma viene sottoposto ad una contaminazione forzata da elementi di un paesaggio urbano che risulta ancora essere più forte: edifici, monumenti, archeologia, suolo, dislivelli, stratigrafie, assi, tridente, fiume, traffico, ara, automobili, entrano seguendo traiettorie visive autonome e passanti, in un fluire vitale e mescolato di quotidianità e di eccezione, di passato ibridato e forse anche corrotto dal presente. De-frammentare idealmente Meier può riaprire la questione del processo oramai avviato di riconfigurazione dell'intera area, più di quanto possa fare la impossibile unità di un edificio compiuto; stabilire un rapporto interattivo con le scritture sovrapposte e mescolate delle storie, che a Roma in particolare testimoniano con una evidenza quotidiana la storia dell'occidente europeo, può risarcire la contemporaneità di uno spazio fino ad ora negato ma legittimo ed urgente, proprio per non lasciare quel testo incompleto dell'espressione che lo rappresenti.»³⁶

Se è possibile riconoscere una negazione linguistica del contesto, espressa attraverso un linguaggio moderno estraneo all'ambiente urbano di Piazza Augusto Imperatore, è invece più difficile condividere l'opinione che tale contesto sia assunto da Meier come una "contaminazione forzata", o peggio ancora come uno sfondo indifferente all'opera. Gli elementi citati da Carmen Adriani, quali "edifici, monumenti, archeologia, suolo,

dislivelli, stratigrafie, assi, tridente, fiume, ara", sono infatti recepiti volutamente da Meier e rielaborati in sottili citazioni storiche o in più evidenti regole di impianto urbano, già analizzate precedentemente. Lo sfondo urbano romano è quindi una componente attiva e concettualmente integrata al progetto.

Ancora più dura è la critica di Francesco Careri che, nel confronto di opinioni sull'opera pubblicato su Casabella insieme alla precedente autrice, giudica anch'egli negativamente il rapporto che l'edificio di Meier instaura con la storia della città:

«Il nuovo museo sembra voler essere una reinterpretazione della storia dell'architettura romana. Il percorso nasce da un primo monolite, lo "gnomone", segue un allineamento di sei colonne, la "basilica", infine un recinto di quattro colonne intorno all'Ara Pacis, l'"altare" che allude al Mies di Berlino. Alle colonne si accompagna un gioco di muri e di luce: prima un foglio verticale materico antico di falsi blocchi di travertino, poi un foglio piegato etereo moderno con tagli lecorbuseriani, in seguito un foglio orizzontale cassettonato-tecnologico e infine un foglio avvolto che contiene l'auditorium.

Ci sono il punto, la linea, la superficie e, in deliberato contrasto dialettico con il Mausoleo di Augusto, manca il volume, non ci sono quindi né la massa, né lo spessore murario, né l'arco, la volta o la cupola dell'architettura romana. La relazione con la storia dell'architetto americano era più convincente a Tor Tre Teste, con la sua raffinata chiesa che ci fa sentire sotto il rudere instabile della basilica di Massenzio, o sotto una concavità borrominiana. E non convince neanche il rapporto con la città barocca e con il tridente sistino: il museo è l'unico edificio che non si allinea su via di Ripetta, e più che una volontà sembra una svista dovuta a una errata lettura dei catastali. Il museo viene avanti di poco, forse neanche un metro, quel che basta per generare un fastidio e per non essere una ricercata dissonanza. Il linguaggio forse non segue le mode più recenti, ma non si può dire che l'edificio non sia di qualità, soprattutto per Roma, una città in cui ogni giorno si costruiscono migliaia di metri cubi di pessima architettura, senza mai suscitare un dibattito, una riflessione, una critica.

[...] Da una parte non si può che essere soddisfatti dello sdoganamento dell'architettura contemporanea nel centro di Roma (le altre opere griffate sono tutte fuori le mura), dall'altra parte quello che più colpisce e rattrista è l'inutilità dell'intera operazione e la propaganda politico-spettacolare con cui la si è portata avanti. [...] Su un problema inesistente si è voluto costruire un caso, una battaglia per l'architettura (battaglia giustissima, intendiamoci, soprattutto in Italia e soprattutto a Roma) ma in questo caso sicuramente ingiustificata [...].»³⁷

Careri presenta una lettura dell'opera che ne esalta la composizione per piani, trascurando comunque il fatto che l'articolazione delle superfici genera in realtà tre volumi, distinti anche funzionalmente. Lo scontro

37. Francesco Careri, "Fogli sul travertino", in "Roma, Museo dell'Ara Pacis, Richard Meier: opinioni a confronto", Casabella, n° 745, giugno 2006, pag. 7.

38. Carmen Adriani, "Moderno troppo moderno" in "Roma, Museo dell'Ara Pacis, Richard Meier: opinioni a confronto", Casabella, n° 745, giugno 2006, pag. 5.

linguistico tra lo stereometrico edificio di Meier e l'architettura storica romana è, a nostro parere, inevitabile, se non al prezzo di ricorrere alla mimesi del passato, che degenererebbe facilmente nella sua caricatura. Inoltre, la fig. 215 mostra che il mancato allineamento planimetrico su via di Ripetta è recuperato dal piano della copertura della sala espositiva. Il suo oggetto rispetto al sottostante volume che contiene l'Ara Pacis, riassorbe infatti lo scarto in avanti del volume dell'auditorium, ripristinando la continuità del fronte. Questo espediente stacca volutamente ogni elemento della composizione, sia esso un piano o un volume, enfatizzando l'autonomia e l'identità linguistica di ogni singolo frammento.

Egli individua però un tema centrale della questione: la costruzione del Museo di Meier apre la strada all'architettura contemporanea nel centro storico romano. Le "altre opere griffate", a cui allude Careri, sono la già citata chiesa di Torre Tre Teste di Richard Meier, completata pochi anni prima del Museo, il Parco della Musica di Renzo Piano, costruito tra il 1995 e il 2001 nel quartiere Flaminio e il MAXXI di Zaha Hadid, recentemente ultimato nella stessa area. L'architettura di qualità della contemporaneità ha quindi già raggiunto Roma, ma mai, dagli anni Trenta ad oggi, prima del Museo di Meier aveva superato il perimetro delle mura del centro storico.

Al di là delle contestazioni e delle polemiche, più o meno fondate, sulle scelte architettoniche del progettista, è questa ritrovata possibilità per la nostra epoca di intervenire sul tessuto storico che segna la vera svolta, innescata dall'operazione di demolizione e sostituzione del vecchio padiglione fascista, al fine garantire la conservazione dell'Ara Pacis. La costruzione del nuovo, quindi, per la salvaguardia dell'antico e per la sua rivitalizzazione all'interno delle dinamiche urbane attuali.

E' questo l'aspetto, infatti, ampiamente sottolineato da più voci, anche dagli stessi autori che hanno criticato il progetto di Meier. Scrive a tale proposito Carmen Adriani:

«Se un merito va attribuito al Museo dell'Ara Pacis è quello di aver infranto un doppio tabù: quello della demolizione possibile e quello della costruzione in un campo urbano fino ad ora inaccessibile. L'irruzione dell'architettura realizzata ha innescato comunque un processo di intervento attivo sulla città storica che può preservarla da un destino congelato di città-museo. Attendiamo tutti con comprensibile trepidazione il segnale di inizio dei lavori attorno all'intera area di piazza Augusto Imperatore: adesso che è stato saldato il debito con il moderno, è lecito pensare di lasciare anche una testimonianza del contemporaneo.»³⁸

«[...] L'opera di Meier assume suo malgrado un significato simbolico sovrapposto: è un elemento di riscatto contro la paralisi che ha caratterizzato la gestione capitolina del centro storico-monumentale negli ultimi decenni, segna l'anno zero della contemporaneità nel cuore più inaccessibile di Roma, lo stesso che fino a



Fig. 215. Museo dell'Ara Pacis, Roma, scorcio del prospetto su via di Ripetta, Archivio personale.

39. Carmen Adriani, "Moderno troppo moderno" in "Roma, Museo dell'Ara Pacis, Richard Meier: opinioni a confronto", Casabella, n° 745, giugno 2006, pag. 4.

40. Franco Purini, "Un'opera alla ricerca del suo luogo", in "Roma, Museo dell'Ara Pacis, Richard Meier: opinioni a confronto", op. cit., pag. 6.

ieri è stato governato all'insegna di una conservazione passiva e paralizzante; diventa, ancora suo malgrado, una scorciatoia per guadagnare rapidamente quella visibilità internazionale di metropoli al passo con i tempi che vede Roma, nonostante alcuni positivi segnali, ancora in posizione arretrata rispetto ad altre capitali europee.»³⁹

La rinnovata possibilità di dialogo tra antico e nuovo è sottolineata anche da Franco Purini, che guarda positivamente al confronto tra la molteplicità di opinioni sul tema, come mezzo per raggiungere una visibilità e una centralità maggiore della questione, non limitata al solo contesto romano:

«[...] Questa nuova architettura romana, al di là delle giuste riserve sulla sua genesi irregolare, se non del tutto impropria, ha il merito di aver riaperto un dialogo tra antico e nuovo nel centro storico di Roma. [...] Questa vera e propria riconciliazione tra passato e presente, della quale va dato atto a Richard Meier - che ha avuto modo in questa occasione, [...] di approfondire in un contesto unico al mondo per la stratificazione di varie epoche architettoniche, una sua visione contemporanea del tema del monumento - ha bisogno infatti di una pluralità anche conflittuale di voci perché si trasformi in qualcosa di più di un avanzamento solo locale del dibattito sulla città storica e sul suo futuro.»⁴⁰

Paolo Desideri, un altro degli "opinionisti" scesi in campo su Casabella per dibattere sul Museo di Meier, rileva l'importanza per la città di Roma di avere riconquistato la possibilità di garantire la conservazione attiva del proprio centro storico, attraverso la sua trasformazione:

«[...] con l'Ara Pacis di Meier l'architettura contemporanea rientra, per la prima volta dopo più di mezzo secolo, dentro la cerchia delle mura aureliane. Di più: un'opera pubblica è ammessa dentro il centro storico di Roma. Una legittimazione che ha dovuto aspettare molto. [...] In dieci anni Roma è passata dall'assoluta mummificazione del territorio urbano, al rilancio delle opere pubbliche, dell'architettura di qualità, ed in generale del dibattito sull'architettura e sulle trasformazioni urbane, da troppo tempo assente in città. Dopo le straordinarie opere di Nervi, Morandi, Musmeci e Moretti, dopo la strategia con cui gli studi di architettura italiani erano competitivi con quelli internazionali, per quasi mezzo secolo la scena urbana è rimasta quasi attonita e schiacciata da uno sterile quanto inverosimile dibattito tra conservazione e trasformazione: come se la città, la politica e gli stessi addetti ai lavori avessero finto di dimenticare che l'unico modo di assicurare continuità agli organismi urbani è stato, è e sarà sempre quello di trasformarli con progetti di qualità. [...] Difendo il progetto di Meier perché l'attacco che subisce è l'attacco che subirebbe qualsiasi progetto,

migliore o peggiore, da parte di una cultura ancora non pronta ad una valutazione normale, ancora attonita e disabituata alla possibilità che l'architettura contemporanea di qualità possa anche materializzarsi dentro la città storica.»⁴¹

Infine, Maurizio Gargano accoglie con entusiasmo l'arrivo del "nuovo" nel centro storico romano, perché al di là dei giudizi positivi o negativi relativi alla sua qualità architettonica, l'impatto più forte del Museo di Meier sulla città è l'interruzione di quella stasi che immobilizza Roma da troppo tempo:

«[...] il rifiuto per l'ultimo arrivato sembra quasi inevitabile. Un rifiuto, tuttavia, verosimilmente generato nella memoria, negli occhi e nelle aspettative degli "addetti ai lavori" anche dal peso incombente della storia urbana e architettonica della città di Roma, pari a quella di Venezia o Firenze. Una città resa ostile ai disegni di cambiamento, per inerzia politica o per una esplicita volontà conservatrice. Un cambiamento imbrigliato da un immobilismo amministrativo-gestionale, da una secolare sclerosi culturale, da malcelati provincialismi e da semplici invidie e ripicche professionali, che non hanno permesso di realizzare, nell'arco temporale di circa sessant'anni, alcuna nuova architettura all'interno del perimetro delle mura aureliane. Un silenzio costruttivo finalmente interrotto con la complicità dell'opera di Meier. E', allora, questo nuovo che va salutato e accolto. Un ultimo arrivato che prepotentemente costringe il preesistente a trovare nuovi equilibri e nuove relazioni, che crea nuove esperienze quotidiane. [...] Un'architettura che, nonostante i pittoreschi epiteti di quanti l'hanno definiti "la pompa di benzina", "la pizzeria di Dallas" o "l'ecomostro di Roma", accoglie l'Ara Pacis Augustae non celandola al pubblico di passaggio e che, anzi, facendole registrare molti più visitatori di quanti era solita averne, rende un degno omaggio al nuovo-che-attira. A un "nuovo" che non ha alcuna zavorra di cui dover liberarsi per poter procedere spedito verso il giudizio della Storia, per ricevere l'eventuale accoglienza o l'effettiva bocciatura non certo di critici difficili da soddisfare e tacitare, ma della città e di quanti vivono i suoi spazi e godono le sue forme. Sarà solo l'esperienza quotidiana di quella parte di città e la vitalità delle forme che la configurano a determinare il successo il rifiuto di quella nuova forma. Di quell'architettura arrivata per ultima, in un contesto sedimentato.»⁴²

Il progetto del Museo dell'Ara Pacis si pone, quindi, come un punto nodale della questione del rapporto tra il nuovo e l'antico nella città storica, in quanto esso rappresenta, non solo un importante spunto di riflessione sulla possibilità per l'architettura contemporanea di proseguire la storia delle nostre città, ma anche un valido esempio di come un singolo edificio, se riesce ad attivare un confronto positivo con il tessuto circostante, possa innescare una trasformazione attiva nelle dinamiche urbane di un brano di città, che in simbiosi con questo torna a vivere (fig. 216).

41. Paolo Desideri, "Il risarcimento di una assenza", in "Roma, Museo dell'Ara Pacis, Richard Meier: opinioni a confronto", Casabella, n° 745, giugno 2006, pag. 5

42. Maurizio Gargano, "Un nuovo museo per l'Ara Pacis Augustae: esperienza quotidiana e forme di una città", in A.A.VV., Richard Meier il museo dell'Ara Pacis, Electa, collana "ad esempio", Milano, 2007, pag. 113.



Fig. 216. Museo dell'Ara Pacis, Roma, vista da sud, Archivio personale.

Altri progetti per Piazza Augusto Imperatore: Colin Rowe

Il progetto di Ballio Morpurgo degli anni Trenta e quello recente di Richard Meier hanno come presupposto iniziale la creazione di una teca per la custodia e l'esposizione dell'Ara Pacis, ma entrambi, seppure in misura e con modalità diverse, assumono poi delle valenze urbane legate al rinnovamento di Piazza Augusto Imperatore.

Questi, però, non sono gli unici interventi pensati per quest'area. Esistono infatti altre due rilevanti occasioni progettuali relative allo spazio urbano intorno al Mausoleo di Augusto, che a differenza di quelli già citati affrontano il tema da un punto di vista quasi esclusivamente urbano, legato alla risoluzione di un nodo strategico della città di Roma. Nessuna di queste proposte è mai stata realizzata.

Il primo progetto è quello di Colin Rowe del 1987, elaborato con Matthew Bell, Robert Goodill, Kevin Hinders, Brian Kelly, Cheryl O'Neill e presentato in occasione della XVIII Triennale di Milano *"Viaggio in Italia. Nove progetti per nove città"*.

Il tema della mostra era la ricomposizione del vuoto urbano di Piazza Augusto Imperatore, determinato dagli sventramenti degli anni Trenta, e il ripristino dei tracciati urbani cancellati.

La proposta di Colin Rowe mirava a ricostituire l'integrità di via di Ripetta, compromessa dalle demolizioni dell'area del Campo Marzio e del porto di Ripetta risalenti all'epoca fascista, e al rafforzamento dell'identità urbana del Tridente, mediante il ripristino del collegamento tra Piazza Augusto Imperatore, via del Corso e Piazza di Spagna.

Così Rowe commenta gli intenti del progetto, in cui affronta prevalentemente il tema dello spazio pubblico:

*«Nei nostri interventi romani abbiamo cercato di essere più discreti possibile. Da qualche parte c'è una frase di Auguste Perret che suona pressapoco così: "Chiunque abbia fatto un edificio che sembra sia sempre esistito avrà ottenuto un grande successo." Quindi, per parafrasare il concetto, noi prevederemo semplicemente lo spazio per l'edificio [...]; e questo per svelare la nostra massima ambizione. Desideriamo restare in silenzio e ascoltare e non desideriamo nel modo più assoluto fare uno sfoggio polemico.»*⁴³

Il problema che si pone Rowe è fondamentalmente di ordine proporzionale, legato alla mancanza di armonia che caratterizza le relazioni dimensionali tra gli edifici dell'intorno urbano:

43. Colin Rowe, Catalogo della XVIII Triennale di Milano, *"Viaggio in Italia. Nove progetti per nove città"*, 1987, pag. 42.

44. Colin Rowe, op. cit., pag.

42.

45. Colin Rowe, op. cit., pag.

42.

«Il Mausoleo di Augusto è troppo grande e troppo vicino a via di Ripetta per essere considerato un tempio in una normale corte. Se l'interpretazione fosse questa, allora la corte diverrebbe troppo piccola, il Mausoleo non sarebbe più visibile, via del Corso sarebbe troppo lontana, l'abside di San Carlo del Corso troppo vicina e la cupola di San Rocco rappresenterebbe un elemento di rottura della continuità.»⁴⁴

Il progetto propone, quindi, la creazione di una corte intorno all'Augusteo, posta alla sua stessa quota, accessibile da sud tramite due piazze, una esistente e una di progetto, e delimitato a nord da un nuovo edificio, destinato a uffici, o residenze o al Museo della civiltà Romana. Il fronte ovest è definito da nuove costruzioni che sostituiscono la teca di Morpurgo e contengono i sistemi di raccordo verticali con via di Ripetta e una terrazza sul Tevere, antistante l'Augusteo. Rowe prevede anche una nuova collocazione per l'Ara Pacis, tra il Mausoleo e la Chiesa di San Carlo, disposta in direzione obliqua, in continuità al tessuto urbano retrostante di via del Corso, in modo da dividere le due piazze poste davanti ai due edifici monumentali (fig. 217-218-219).

Il progetto per l'area si estende fino a via dei Fori Imperiali, dove si prevede *«una successione di giardini e di palazzi che riecheggino quelli del passato.»⁴⁵* (fig. 220).

Confrontando la planimetria di progetto di Rowe e quella dello stato di fatto all'epoca del concorso (fig. 221), si evidenzia che il perimetro indefinito di Piazza Augusto Imperatore viene delimitato da nuovi edifici, che ricostituiscono l'unità dello spazio urbano, ridefinendo il fronte edilizio attorno le chiese esistenti. Gli spazi pubblici creati all'interno di quest'area alternano all'irregolarità delle piazze, la geometria regolare delle terrazze e dei giardini.

Franco Purini, curatore della sezione romana della mostra, cita questo progetto nel saggio dedicato al nuovo Museo dell'Ara Pacis, sottolineandone la qualità delle scelte urbane, in contrasto con quello di Meier, che invece, secondo l'architetto romano, non risolve la complessità dello spazio urbano della piazza, tanto da definirlo *«un'architettura in attesa [...] un'architettura ancora alla ricerca del suo luogo»*:

«Delle tre scelte possibili nell'area del Museo dell'Ara Pacis - ricostruire il tracciato distrutto; confermare la condizione sospesa dell'area; decostruirla ulteriormente - Richard Meier ha optato per la seconda. A differenza di Colin Rowe, l'architetto newyorkese non prende posizione sulle complesse implicazioni urbane che il contesto propone. Facendo leva sull'autoreferenzialità della scrittura architettonica derivata dalle avanguardie, sull'endemica atopicità dell'architettura moderna e sulle stesse storicità dell'area, senz'altro



Fig. 217. Colin Rowe, Progetto per Piazza Augusto Imperatore, 1987, planimetria.

Fig. 218. Colin Rowe, Progetto per Piazza Augusto Imperatore, 1987, prospetto dal Tevere e sezione.

Fig. 219. Colin Rowe, Progetto per Piazza Augusto Imperatore, 1987, vista assonometrica.



troppo pronunciata per accogliere compromessi stilistici in vista di “possibili ambientamenti”, Richard Meier ha deciso di non creare alcuna perturbazione nello stato precario dell’area, né muovendosi verso una sua “densificazione” né accentuando la sua instabilità. Il carattere non certo positivo di “non finito” di piazza Augusto Imperatore è integralmente accettato così, come la natura di “frammento” urbano acquisita da via di Ripetta dopo le demolizioni degli anni trenta. Il Museo dell’Ara Pacis si configura per questo come un dispositivo teso a evidenziare una condizione di “falso equilibrio”, rappresentata da Richard Meier come un campo tensionale contraddittoriamente stabile nella sua percepibile labilità. Confermando l’instabilità dell’area, senza peraltro aumentarla, il Museo dell’Ara Pacis la disloca su un piano più elevato, facendone la metafora architettonica della condizione costantemente “interrotta” e “indeterminata” della città. Esprimendo un’attesa, la bianca architettura di Richard Meier rivela di essere ancora alla ricerca del suo luogo.»⁴⁶

Purini, seppure riconosca le qualità architettoniche del Museo di Meier, tanto da evidenziare i requisiti funzionali della macchina espositiva, ne disapprova il linguaggio, definendolo “accademico”, e critica il ruolo urbano di questa architettura, accusando l’architetto americano di aver prodotto un frammento urbano, in confronto all’unità edilizia ricostruita da Rowe:

«[...] Il Museo dell’Ara Pacis, nel quale il manierismo modernista dell’architetto newyorkese ha modo di dispiegarsi in tutta la sua versatilità discorsiva e nel suo retorico, anche se suadente accademismo, è un perfetto apparato espositivo. [...] I conti invece non tornano nel rapporto tra l’edificio e la città. Come aveva intuito nel 1987 Colin Rowe, redigendo una proposta sulla stessa area per la sezione romana della mostra Viaggio in Italia. Nove progetti per nove città alla XVIII Triennale di Milano, coordinata da chi scrive, il problema era quello di ricostruire il fronte urbano di via di Ripetta concludendo al contempo lo spazio irrisolto di piazza Augusto Imperatore, da sempre rimasta un inospitale retro di via del Corso. Da questo punto di vista l’edificio di Richard Meier non sembra aver individuato una risposta pienamente soddisfacente alla domanda di un assetto più adeguato del grande vuoto oggi incompleto, dal momento che il nuovo edificio rimane, malgrado le intenzioni del suo autore, un frammento isolato. Anzi, esso ha reso ancor più difficile la ricerca di un assetto soddisfacente dei rapporti, oggi largamente indeterminati, tra il Mausoleo di Augusto, le tre chiese di San Carlo, San Rocco e San Gerolamo dei Croati e degli edifici alquanto incombenti e insieme distanti ed estranei di Vittorio Ballio Morpurgo.»⁴⁷

Invece, secondo Purini, la soluzione urbana di Rowe interpreta perfettamente la complessità del sito:

46. Franco Purini, *“Un’architettura alla ricerca del suo luogo”*, in A.A.VV., *Richard Meier il museo dell’Ara Pacis*, Electa, collana “ad esempio”, Milano, 2007, pag. 126.

47. Franco Purini, *“Un’opera alla ricerca del suo Luogo”*, in *“Roma, Museo dell’Ara Pacis, Richard Meier: opinioni a confronto”*, Casabella, n° 745, giugno 2006, pag. 6.

Nella pag. precedente:
Fig. 220. Colin Rowe, Progetto per Piazza Augusto Imperatore, 1987, sezione e planimetria generale dell’area di via dei Fori Imperiali.
Fig. 221. Colin Rowe, Progetto per Piazza Augusto Imperatore, 1987, planimetria generale dell’area di intervento – confronto tra stato di fatto e progetto.

48. Franco Purini, "Un'architettura alla ricerca del suo luogo", in A.A.VV., Richard Meier il museo dell'Ara Pacis, Electa, collana "ad esempio", Milano, 2007, pag. 125.

«Rispetto alle tre alternative che la situazione attuale del Tridente presenta in quel punto - riportarlo a una condizione di equilibrio, seppure nuovo, fra tracciato e tessuto; confermare la sua attuale "sospensione" tra la permanenza e la decostruzione del suo tracciato originario; accentrare tale decostruzione a vantaggio di una conformazione radicalmente diversa, tale da fare del Tridente stesso una parte urbana veramente "nuova" - Colin Rowe non solo ha preferito decisamente la prima, ma ha dato a essa un indiscutibile carattere dimostrativo. Al di là di un sottofondo ironico che lo ha portato a praticare in questo progetto uno storicismo mimetico [...] Colin Rowe ha proposto una sorta di perfetto teorema urbano. Scorrendo i passaggi della sua dimostrazione matematica è infatti facile penetrare negli strati nascosti del problema di piazza Augusto Imperatore cogliendone i nessi, le reciproche dipendenze e le sottese conflittualità.»⁴⁸

A nostro parere, però, questa critica all'impianto urbano del Museo di Meier, non è del tutto condivisibile. Il grande vuoto di Piazza Augusto Imperatore ha infatti raggiunto un nuovo equilibrio attraverso l'edificio di Meier, anche se con soluzioni diverse da Rowe.

Il progetto di Rowe ricostruisce una texture urbana, che trae i punti di innesto dei percorsi pubblici dal tracciato viario dalla maglia stradale di via del Corso. La fig. 222 evidenzia in rosso gli assi che individuano il Mausoleo e in blu quelli relativi al tessuto urbano di via del Corso. L'incontro tra le due geometrie individua dei punti di contatto, che marciano gli assi principali della composizione o generano dei coni ottici aperti sul monumento romano. Nel lotto stretto e allungato nel quale si trovava il vecchio padiglione di Ballio Morpurgo, in posizione centrale e in asse rispetto al Mausoleo, viene ribaltato il rapporto tra il pieno e il vuoto: al centro Rowe colloca la terrazza sul fiume, il vuoto, per costruire invece le due testate terminali a chiusura del limite occidentale della piazza. Prolungando l'asse urbano perpendicolare a via del Corso fino al Mausoleo e ribaltando tale inclinazione rispetto all'asse verticale del monumento, si ottiene un cono ottico aperto sul Tevere che individua la posizione e la dimensione della terrazza.

Il progetto di Meier, per imposizione della committenza, è circoscritto al solo Museo dell'Ara Pacis, la cui collocazione è già assegnata da necessità conservative del monumento romano, che impongono il mantenimento dello stesso sito individuato da Ballio Morpurgo. Non è possibile, quindi, un ripensamento globale della piazza, come fa Rowe, né la sostituzione degli edifici che chiudono il contorno dello spazio urbano. L'intervento di Meier opera in modo puntuale sul solo lato occidentale di Piazza Augusto Imperatore, ma riesce ugualmente a ridisegnarla, ridefinendo il quarto lato sul fiume, rimasto inconcluso dall'operazione fascista.

Infatti, sebbene l'edificio del Museo occupi soltanto la testata settentrionale del lotto, ponendosi in posizione centrata rispetto all'asse del Mausoleo, la continuità del fronte di via di Ripetta è garantita dal basamento

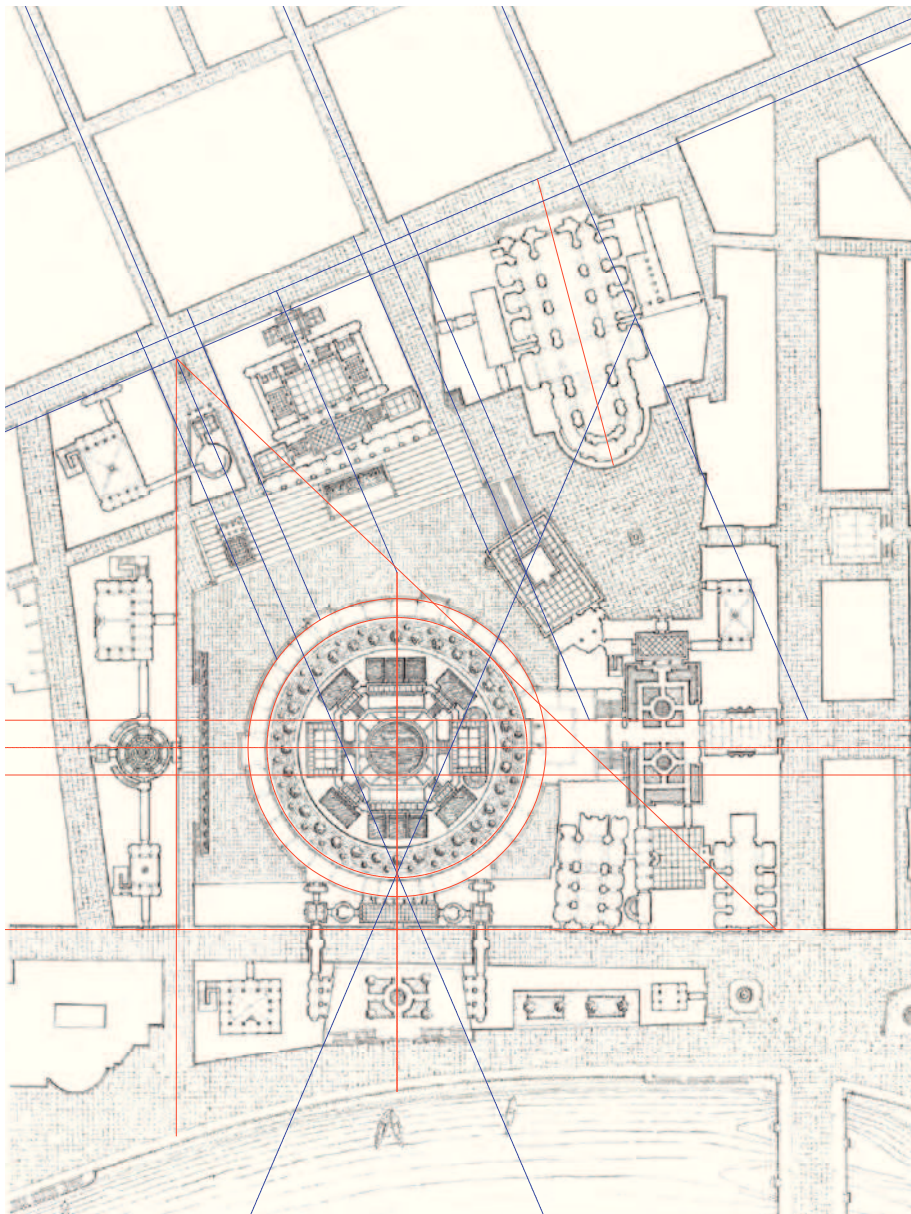


Fig. 222. Colin Rowe, Progetto per Piazza Augusto Imperatore, 1987, planimetria con individuazione delle direttrici urbane.

49. Franco Purini, "Un'opera alla ricerca del suo Luogo", in "Roma, Museo dell'Ara Pacis, Richard Meier: opinioni a confronto", Casabella, n° 745, giugno 2006, pag. 6.

antistante il fabbricato. La presenza di questo vuoto equilibra l'imponenza del volume edificato e aggiunge uno spazio urbano sopraelevato, equivalente se vogliamo alla terrazza belvedere di Rowe posta tra le due costruzioni. Inoltre, nelle intenzioni di Meier, tale continuità sarebbe stata ulteriormente sottolineata dal setto murario in pietra che si innesta nel volume di ingresso, proseguendo sul basamento fino a terminare nella fontana. L'assegnazione di un'altezza unica a questo segno compositivo avrebbe infatti prolungato il fronte dell'edificio fino alla chiusura del perimetro della piazza, ma la prescrizione della Sovrintendenza, già citata precedentemente, che impone l'abbassamento dell'altezza del setto sul basamento per aprire la vista sul fiume, limita questa delimitazione del fronte, comunque garantita dall'articolazione altimetrica del volume basamentale.

Infine, un altro aspetto che si evidenzia dal confronto tra i due progetti è relativo alle scelte linguistiche perseguite dai due architetti.

Come sottolinea ancora Purini, i fronti su via di Ripetta vengono ricostruiti da Rowe «*rivisitando con una serie di variazioni quasi musicali il tema tipologico del palazzo rinascimentale, con il risultato di restituire alla strada la sua continuità assiale nonché una nuova dimensione monumentale.*»⁴⁹

Il linguaggio architettonico utilizzato è quindi una mimesi stilistica delle preesistenze, che prende come modello alcuni tra i più noti palazzi romani.

Purini definisce "un sottofondo ironico" questa soluzione, ma, a nostro parere, è molto più che un sottofondo. Se, infatti, l'approccio urbano al tema riesce a ridisegnare uno spazio irrisolto, costituendo il merito principale di questo progetto, la definizione linguistica dei nuovi edifici secondo il principio dell'imitazione delle preesistenze ne sminuisce il valore, trasformando le architetture della piazza in una casistica di esempi che riproducono l'antico.

Appare molto più interessante, a nostro parere, la soluzione di contrasto linguistico adottata da Meier, in quanto nella sua astrazione contestuale esprime una volontà precisa e consapevole di dichiarare il moderno. L'antico non è però cancellato, ma piuttosto rielaborato attraverso una sensibilità progettuale capace di tradurre la presenza della storia in termini più concettuali che fisici o formali.

Altri progetti per Piazza Augusto Imperatore: Francesco Cellini

La seconda occasione progettuale che interessa l'area di Piazza Augusto Imperatore è legata al concorso internazionale per la riqualificazione dello spazio urbano e del Mausoleo di Augusto, bandito nel 2006, poco

dopo la costruzione del Museo di Meier.

Il concorso si è concluso con la vittoria del progetto "*Urbs e civitas*", primo classificato tra i dieci progetti finalisti, elaborato dal gruppo di Francesco Cellini.⁵⁰

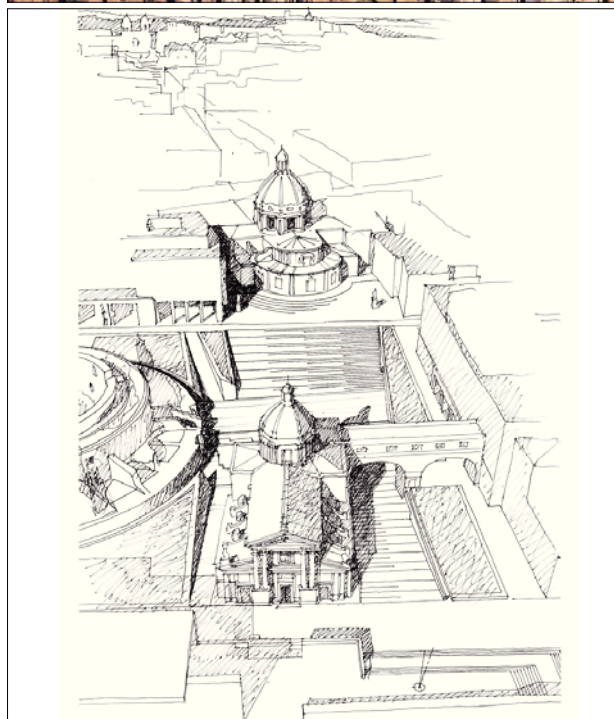
Anche in questo caso è richiesto il ripensamento generale dell'assetto della piazza, ma stavolta il fronte sul Tevere è già definito dall'intervento di Meier, il cui edificio diviene un caposaldo dell'impianto urbano.

Il progetto di Cellini propone fondamentalmente il rialzo della quota del Mausoleo di Augusto di circa 3 metri, attraverso la creazione di una piazza giardino intorno al monumento, che consente comunque la percorribilità archeologica alla quota inferiore (fig. 223). Questa soluzione ha l'obiettivo di superare l'isolamento rispetto all'intorno urbano creato dagli interventi degli anni Trenta e recupera nello stesso tempo la memoria storica del giardino Soderini, anticamente esistente intorno all'Augusteo.

Una ulteriore piazza, denominata Piazza Teatro, è invece creata a sud del Mausoleo. Essa assume le dimensioni e la direzione della piazza del Pantheon, a cui il monumento era collegato in età augustea, e la sua quota è raggiungibile attraverso una scalinata cordonata monumentale che permette l'accesso al monumento romano, riproponendo l'articolazione altimetrica del Porto di Ripetta (224-225-226).

Persino il sistema viario è oggetto di modifiche legate alla viabilità, come l'inversione del senso di marcia di via di Ripetta.

Da un punto di vista architettonico l'oggetto delle trasformazioni progettuali è il Mausoleo di Augusto, su cui l'intervento assume comunque un carattere



50. Il gruppo di Francesco Cellini comprende inoltre: Carlo Gasparrini, Giovanni Longobardi, Giovanni Manieri Elia, Mario Manieri Elia, Alessandra Macchioni, Andrea Mandara, Renato Nicolini, Elisabeth Kieven, Maria Margarita Segarra Lagunes, Dieter Mertens, Vanessa Squadroni, José Tito Rojo e Renzo Candidi.

Fig. 223. Francesco Cellini & Partners, Concorso Internazionale per la riqualificazione di Piazza Augusto Imperatore e del Mausoleo di Augusto, "*Urbs e civitas*", aereofotogrammetria con l'inserimento del progetto.

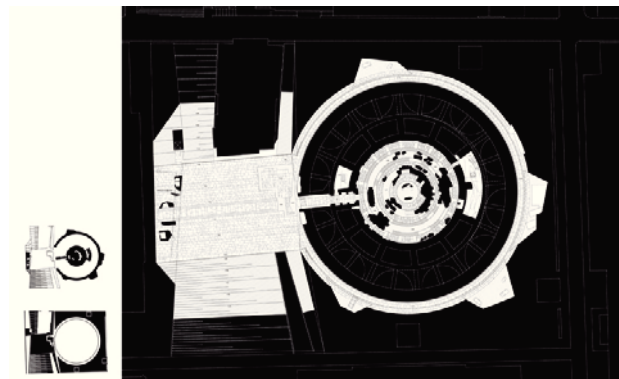
Fig. 224. Francesco Cellini & Partners, Concorso Internazionale per la riqualificazione di Piazza Augusto Imperatore e del Mausoleo di Augusto, "*Urbs e civitas*", vista prospettica della piazza gradonata.

Fig. 225. Francesco Cellini & Partners, Concorso Internazionale per la riqualificazione di Piazza Augusto Imperatore e del Mausoleo di Augusto, "Urbs e civitas", vista assonometrica.

Fig. 226. Francesco Cellini & Partners, Concorso Internazionale per la riqualificazione di Piazza Augusto Imperatore e del Mausoleo di Augusto, "Urbs e civitas", scorci prospettici.

Fig. 227. Francesco Cellini & Partners, Concorso Internazionale per la riqualificazione di Piazza Augusto Imperatore e del Mausoleo di Augusto, "Urbs e civitas", pianta del mausoleo di Augusto.

Fig. 228. Francesco Cellini & Partners, Concorso Internazionale per la riqualificazione di Piazza Augusto Imperatore e del Mausoleo di Augusto, "Urbs e civitas", sezione sugli spazi espositivi interni al Mausoleo di Augusto.



prevalentemente conservativo. Il gruppo di Cellini propone, quindi, un accesso dalle chiese di San Rocco e di San Carlo, la demolizione della copertura della cripta, aggiunta nel 1928, e la realizzazione di un labirinto, creato dall'articolazione di siepi di cipressi in vasche d'acqua, che richiama le strutture murarie del monumento. All'interno dell'Augusto sono inoltre previsti percorsi espositivi dislocati su diverse altezze (fig. 227-228).

Così come per Rowe, il problema fondamentale che questo progetto affronta è il ridisegno dello spazio pubblico e l'integrazione del monumento romano nell'impianto urbano della città attuale.

E' possibile riscontrare delle analogie tra questi due progetti e l'intervento di Meier, nell'approccio urbano alla questione della relazione del nuovo con l'antico. Tutti e tre, infatti, ricercano la creazione di una nuova spazialità nel rispetto delle tracce del passato, attraverso l'articolazione altimetrica del suolo. Questa soluzione ha il duplice intento di aprire la vista panoramica sul Tevere e di risolvere il problema del raccordo delle quote, determinato dai rimaneggiamenti di epoca fascista.

Il progetto di Cellini in particolare, collocando una nuova piazza tra la Chiesa di San Carlo e la piazza sopraelevata di Meier, enfatizza la presenza del Museo, richiudendo il limite dello spazio urbano intorno al Mausoleo. L'asse urbano passante per il centro del monumento romano, sul quale è posizionato il Museo, si sdoppia con l'introduzione di un secondo asse da parte di Cellini, individuato dalla mezzera della piazza gradonata e coincidente con l'asse della Chiesa di San Girolamo e del basamento di Meier posto di fronte (fig. 229).

Potremmo quindi affermare che il progetto per la piazza proposto da Cellini integra e completa l'intervento di Meier, sebbene a livello solo progettuale. Il grande vuoto urbano sul quale operava Ballio Morpurgo, acquista adesso un nuovo carattere di spazio chiuso e definito, nel quale l'edificio di Meier emerge ancora di più nel suo ruolo di fronte sul fiume della piazza.

Il padiglione degli anni Trenta, sebbene abbia tentato di porsi il problema della risoluzione di un nodo urbano, non era riuscito ad innescare delle relazioni così forti con l'intorno. Inoltre, se il linguaggio della modernità proposto da Ballio Morpurgo era ancora troppo timido per liberarsi dallo storicismo, perché legato all'idea di rappresentazione della monumentalità attraverso la mimesi delle forme del passato, con Meier, si può dichiarare definitivamente conclusa questa fase.

Egli, infatti, occupandosi prevalentemente di una architettura, affronta il tema dell'intervento in Piazza Augusto Imperatore da un punto di vista soprattutto linguistico:

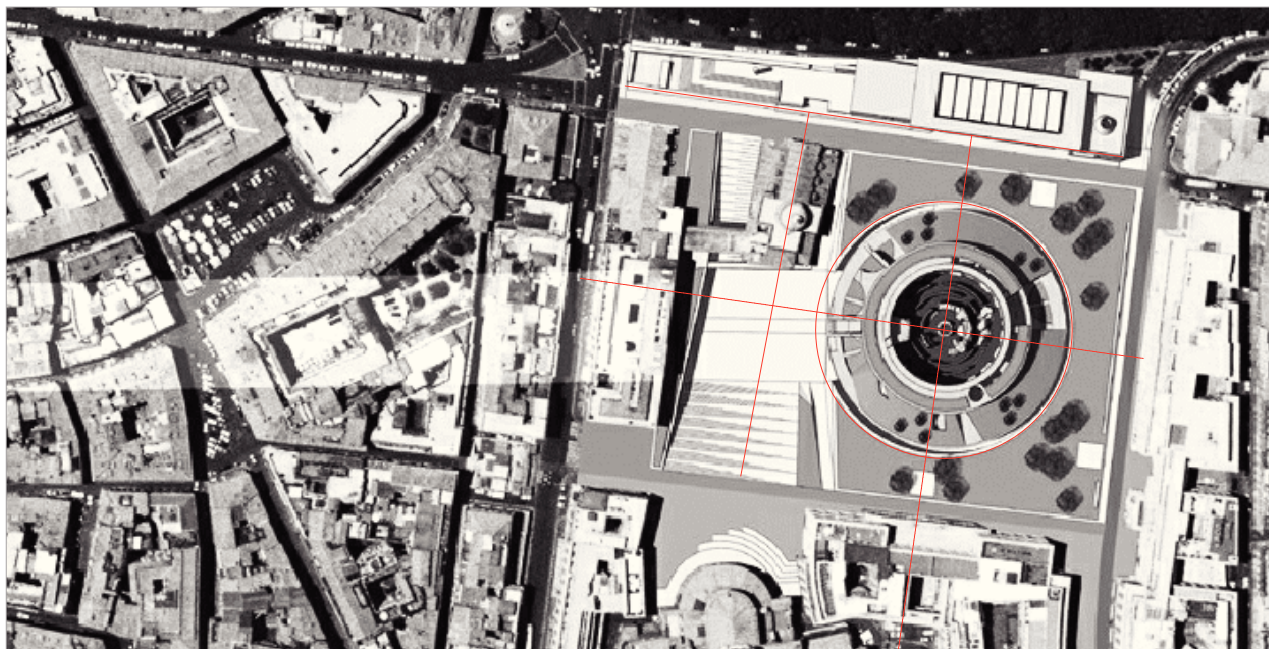
«Il Movimento Moderno ha messo in discussione questo atteggiamento di pedissequa ricreazione del passato.

51. Richard Meier, RIBA Royal Gold Medal Address 1988, 25 ottobre 1988, in Richard Meier Buildings and Projects 1979-1989, Academy Editions, London, 1990, pagg. 211-214, (ripubblicato in Claudia Conforti, Marzia Marandola, Richard Meier, Motta Architettura, Milano, 2009, pag. 88)

Ha strappato l'architettura al giogo ovattato dell'opinione pubblica, alla comoda disperazione del banale. Ha cambiato il modo con cui guardiamo e pensiamo l'architettura facendo in modo che le idee di luogo, uso, materiali e tecnologia, siano collegate alle idee di forma, proporzione, luce e scala.»⁵¹

Non è più l'imitazione del passato, quindi, a far sì che il nuovo riesca a dialogare con l'antico, ma è, come crede Meier, l'architettura in quanto arte a legare sé stessa alla propria storia.

Fig. 229. Francesco Cellini & Partners, Concorso Internazionale per la riqualificazione di Piazza Augusto Imperatore e del Mausoleo di Augusto, "Urbs e civitas", planimetria generale con individuazione delle direttrici urbane.

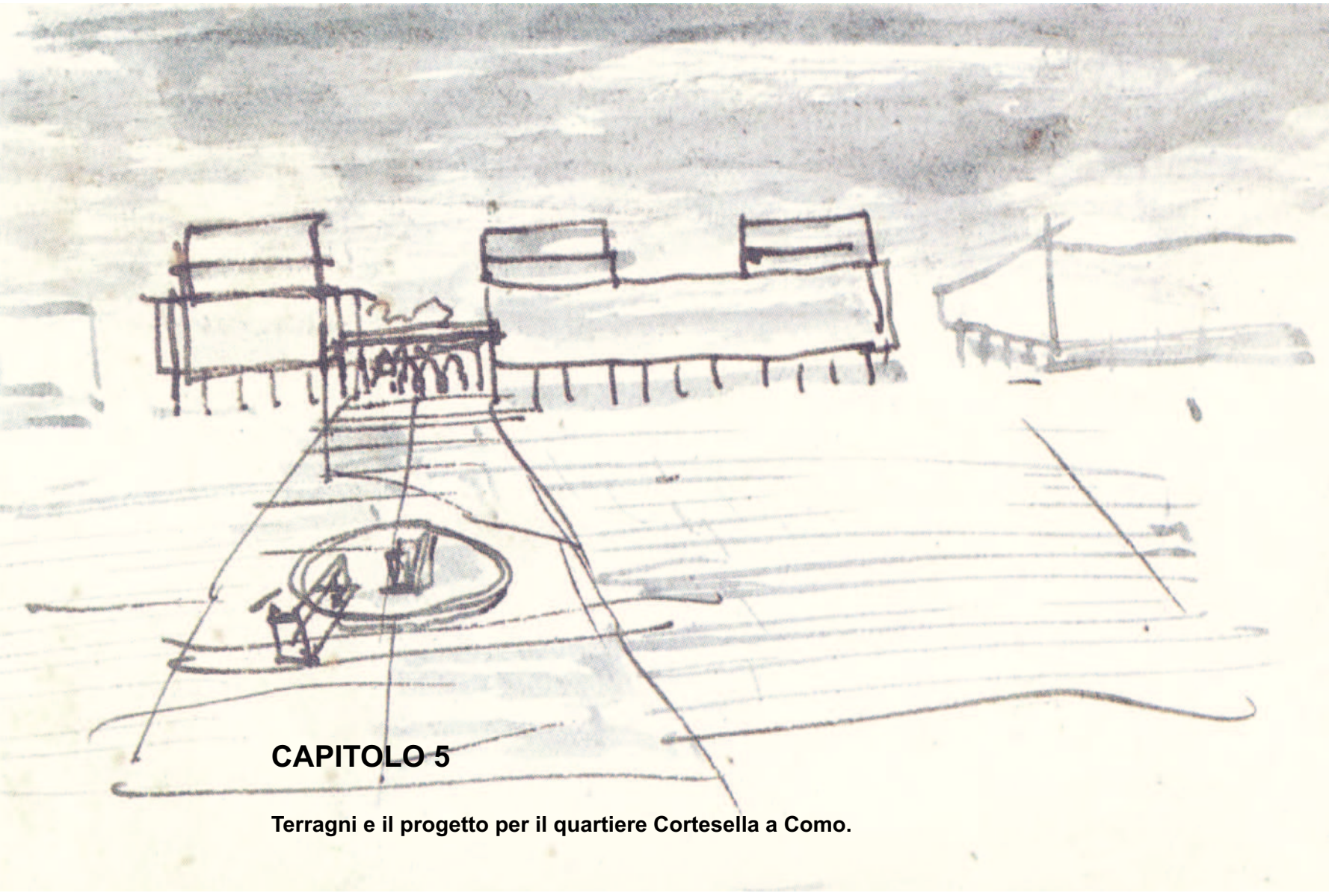


Bibliografia specifica

1. Italo Insolera, Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica 1870-1970, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1962 (ristampa del 1993).
2. Italo Insolera, Francesco Perego, Storia moderna dei Fori di Roma, Editori Laterza, Roma 1983, (ristampa del 1999).
3. Catalogo della XVIII Triennale di Milano, "Viaggio in Italia. Nove progetti per nove città", 1987.
4. Giuseppe Cuccia, a cura di Vincenzo Calabrese, Sabrina Cantalini, Alessandra Criconia, Urbanistica, Edilizia, Infrastrutture di Roma Capitale 1870-1990. Una cronologia, Editori Laterza, Roma, 1991.
5. Pippo Ciorra (a cura di), Richard Meier. Architetture, Electa, Milano, 1997.
6. Manfredo Tafuri, Five Architects N.Y.. Peter Eisenman, John Hejduk, Michael Graves, Charles Gwathmey &
7. Robert Siegel, Richard Meier, Officina edizioni, Roma, 1998.
8. Kenneth Frampton, Richard Meier, Electa, Milano, 2003.
9. Rosa Tamborrino, Le Corbusier. Scritti, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2003.
10. Roberto Cassetti, Gianfranco Spagnesi (a cura di), Il centro storico di Roma. Storia e progetto, Gangemi Editore, Roma, 2004.
11. A.A. V.V., "Roma, Museo dell'Ara Pacis, Richard Meier: opinioni a confronto", in Casabella, n° 745, giugno 2006. Claudia Conforti, "Richard Meier. Museo dell'Ara Pacis, Roma", in Abitare, n° 466, novembre 2006.
12. Elena Lucchi, "Museo dell'Ara Pacis, Roma", in Modulo n° 323, 2006,
13. AA.VV., Richard Meier il museo dell'Ara Pacis, Electa, collana "ad esempio", Milano, 2007.
14. A.A.V.V., "Roma: dieci progetti per il Mausoleo di Augusto e per la sua piazza", Anarkh n° 53, gennaio 2008, Alinea Editrice.
15. Claudia Conforti, Marzia Marandola, Richard Meier, Motta Architettura, Milano, 2009.

Bibliografia web

1. <http://www.arapacis.it>
2. <http://europaconcorsi.com/projects/23580>
3. <http://www.richardmeier.com>.
4. <http://www.ediliziainrete.it>



CAPITOLO 5

Terragni e il progetto per il quartiere Cortesella a Como.

Terragni e il progetto per il quartiere Cortesella a Como.

«*La tradizione non scompare [...],
ma cambia aspetto.*»¹

Giuseppe Terragni
Scritti del Gruppo 7, 1935

1. Giuseppe Terragni, "Scritti del Gruppo 7", 1926-1927, in Quadrante n° 23 del marzo 1935 e n° 24 dell'aprile 1935, ripubblicato in Enrico Mantero, Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano, edizioni Dedalo, Bari, 1983, pag. 57.

Il progetto per la Cortesella, nel centro storico di Como, è tra i più significativi esempi in cui il linguaggio della modernità riesce ad accostarsi alla città storica nella sua dimensione urbana, innescando un meccanismo di incontro/scontro con l'antico capace di far rivivere la storia attraverso il dialogo con il presente.

Il quartiere della Cortesella, che doveva il suo nome al podestà Corticella e occupava l'area compresa tra piazza Duomo, piazza Volta e piazza Cavour, era il quartiere più antico del centro storico di Como, risalente all'epoca medievale. Intorno agli anni Venti l'area presentava un avanzato stato di degrado, sia dal punto di vista della circolazione che da quello insediativo, a causa della ridotta dimensione delle strade rispetto all'altezza degli edifici e delle cattive condizioni igieniche, tanto da auspicarne la demolizione e il risanamento.

La questione della ricostruzione della Cortesella si inquadrò all'interno di un dibattito che coinvolse la città di Como per circa dieci anni e che vide la figura di Terragni come attivo protagonista. L'elaborazione di questo progetto rientrò, quindi, nell'ambito di uno studio di ampio respiro svolto dall'architetto sulla città natale.

Vicende urbanistiche del quartiere Cortesella

La discussione sull'area fu fomentata dalla proposta di uno sventramento elaborata da Luigi Catelli e Antonio Gussani nel 1910, in occasione della redazione del Piano Regolatore della città, approvato nel 1919 ma sottoposto a varianti fino al 1926 e mai del tutto realizzato. Esso prevedeva il tracciamento di una strada nel quartiere della Cortesella, lunga 704 metri e larga 10, che avrebbe comportato ingenti demolizioni del tessuto medievale dell'area.

Nella pag. precedente:
Fig. 230. Giuseppe Terragni, Studio del 7 giugno 1939 per la sistemazione di Casa Vietti nello schema volumetrico del progetto per la Cortesella presentato il 17 dicembre 1937.

2. Giorgio Ciucci (a cura di),
Giuseppe Terragni, opera
completa, Milano, 1996, pag.
417.

Terragni, in qualità di membro della Società degli amici e cultori d'arte, pubblicò quattro articoli di protesta su *La Provincia di Como*, datati al 10 novembre 1927, 3 dicembre 1927, 11 e 12 gennaio 1928, in cui si opponeva a tale proposta. Egli, pur confermando la necessità di diradare il centro storico per un suo risanamento, criticava l'insensibilità dimostrata dal piano verso il tessuto medievale, sostituito da isolati regolari, e proponeva la conservazione degli edifici monumentali, quali il macello vecchio e il palazzo del podestà, che l'attuazione del piano avrebbe cancellato.²

Nel primo articolo del 27 novembre, egli commentò così il piano di Catelli e Gussani:

«La Relazione premette alcune considerazioni sulla struttura della nostra Città, la quale conserva tuttora quella tipica di Città Romana, colle due grandi strade, la principale e la quintana, che si intersecano formando il foro centrale, e le altre vie parallele e tagliantesi a reticolato.

Né il periodo Medioevale nel quale le case parvero serrarsi le une alle altre, né il periodo della Rinascenza, modificarono profondamente le caratteristiche lasciate dall'urbanistica Romana.

L'opera di profondo rinnovamento incomincia nella seconda metà dell'800 colla creazione di Piazza Cavour, la sistemazione del Palazzo dei Portici e quella del Teatro Sociale - opere tutte che rivelano un'ampia concezione ed un coraggio non comune.

La Relazione rileva poi come tale larghezza di vedute non sia stata seguita nello studio del Piano Regolatore, il quale tende a dar luogo a uniformi isolati di case e si perde in raddrizzamenti ed allargamenti di strade di impossibile attuazione pratica, tenendo poco conto delle correnti del traffico cittadino, come vanno delineandosi, né preoccupandosi della conservazione di quei rarissimi edifici medioevali Comaschi, di grande interesse, tanto da ridurre in definitiva, l'ambiente medioevale della nostra Città, a quello di qualsiasi cittadina Americana.

[...] Tre piazze formano il perno dell'ordinamento stradale della Città murata - Piazza Cavour - Piazza del Duomo e Piazza Volta. Piazza Cavour - il centro elegante e decoroso che Como offre ai visitatori e ai forestieri.

Piazza del Duomo - la piazza storica e monumentale.

Piazza Alessandro Volta - destinata a trasformarsi in una ampia piazza di transito - sarà la distributrice del traffico cittadino.

La Relazione rileva come il Piano Regolatore ben poco si sia interessato della Piazza A. Volta. Toglie timidamente qualche fetta di casa e lascia la Via Fontana unico sbocco tra la Piazza A. Volta e la piazza Cavour, ancora insufficiente, nonché al traffico futuro, ma anche a quello presente; e volge le sue cure a una nuova strada trasversale, quella che dovrebbe congiungere Piazza del Duomo alla Chiesetta di Sant'Eusebio

Nella pag. seguente:

Fig. 231. Giuseppe Terragni,
proposta di modifica al Piano
Regolatore di Como del 1919,
pubblicato su "La Provincia di
Como" del 10 novembre 1927:
stato di fatto, P.R.G. del 1919,
proposta di Terragni.

- strada che va a sbattere contro una Chiesa e non allevia il traffico ma lo congestiona nella Via Volta; e, per dar luogo a questa nuova via, distrugge il palazzo del Podestà, l'edificio del macello Vecchio, l'uno e l'altro interessantissimi esempi di architettura trecentesca, e due fra i più interessanti palazzetti di Via Vittani.»³

Terragni accompagnò inoltre questo primo scritto con degli schizzi (fig. 231), in cui metteva a confronto lo stato di fatto, le proposte del piano del 1919 e la sua soluzione. Egli ribadiva l'ipotesi di una nuova arteria urbana che collegasse piazza Cavour a piazza Vittoria, attraversando la Cortesella, ma il suo tracciamento preservava i monumenti antichi, la piazza principale del quartiere medievale e l'irregolarità del suo tessuto.

L'attenzione alle «predisposizioni naturali del terreno»⁴ dimostrata in questa occasione, continuò ad essere per Terragni un'idea centrale per affrontare il problema della progettazione in centro storico, ulteriormente sviluppata in seguito alla sua partecipazione al IV CIAM di Atene nell'agosto del 1933, a bordo della Patris II in viaggio da Marsiglia ad Atene.

Egli faceva parte, insieme a Piero Bottoni, Gino Pollini e Bardi, della delegazione italiana al congresso e presentò in questa occasione uno studio di Piano Regolatore per Como (fig. 232-233). Nell'ambito di una revisione dell'assetto viabilistico della città, Terragni riproponeva l'idea di aprire una nuova strada che tagliasse in diagonale il tessuto del centro storico, preservandone le facciate antiche (fig. 234).

Sebbene il tema del risanamento della Cortesella non fosse stato direttamente affrontato in sede di congresso, l'esperienza del CIAM divenne un importante contributo nell'elaborazione del nuovo Piano Regolatore della città (fig. 235). Terragni partecipò infatti al concorso, bandito il 28 ottobre dello stesso anno, insieme al gruppo CM8, sigla formata dalle iniziali di Como e Milano, città di origine dei progettisti, e dal numero dei componenti, i quali erano: Bottoni, Cattaneo, Dodi, Giussani, Lingeri, Pucci, Uslenghi e lo stesso Terragni.

Il gruppo affrontava ancora una volta la ristrutturazione della città storica, attraverso la pedonalizzazione di alcune sue vie, l'allargamento di via Indipendenza e di via Luini, la demolizione del macello vecchio, in quanto ricostruzione settecentesca, e la sua sostituzione con una piazza (fig. 236). Il tracciamento di una nuova via, previsto precedentemente da Terragni, venne abbandonato (fig. 237), mentre si confermò la volontà di conservare gli edifici monumentali, quali la casa del podestà, Casa Vietti e alcune chiese, sebbene restassero spesso isolati a causa della demolizione del tessuto minore.

Il merito principale che va riconosciuto al piano redatto da Terragni sta nella capacità di assimilare e reinterpretare attraverso il progetto i caratteri morfologici e architettonici della città, integrando la presenza

3. Giuseppe Terragni, "Proposte di modifica al Piano Regolatore della città di Como fatte da un gruppo di amici e cultori dell'arte", in La provincia di Como del 27/11/1927, ripubblicato in Enrico Mantero, op. cit., pag. 37-38.

4. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 420.

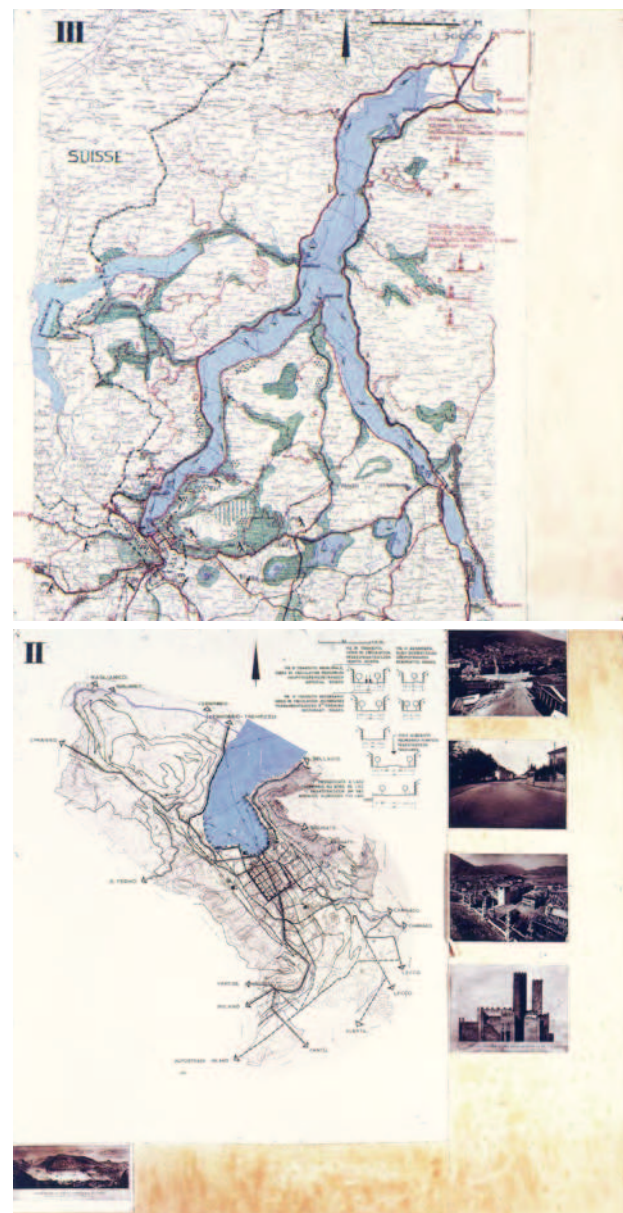




Fig. 232. Giuseppe Terragni, IV CIAM del 1933, Tavola 1, *Zonizzazione della città di Como*.

Fig. 233 Giuseppe Terragni, IV CIAM del 1933, Tavola 3, *Zona di influenza della città di Como*.

Fig. 234. Giuseppe Terragni, IV CIAM del 1933, Tavola 2, *Circolazione della città di Como*.



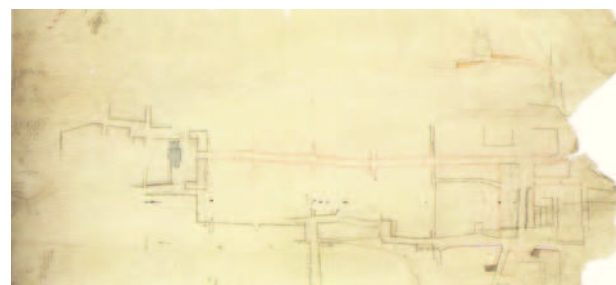


Fig. 235. Gruppo CM8, Concorso per il Piano Regolatore della città di Como, Tavola 5 *Planimetria generale*, Musei Civici di Como.

Fig. 236. Gruppo CM8, Concorso per il Piano Regolatore della città di Como, Tavola 10 *Sulla sistemazione della città murata*.

Fig. 237. Giuseppe Terragni, *Disegno preparatorio per il Piano Regolatore di Como con il tracciamento della nuova via che congiunge San Donni... a piazza Volta, nel quartiere Cortesella*.

5. Enrico Mantero, *"L'anima della contestualizzazione"*, Enrico Mantero, Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano, edizioni Dedalo, Bari, 1983, pag. 7.

della storia nel progetto del nuovo tessuto urbano.

A proposito della capacità di contestualizzazione dimostrata da Terragni nel piano di Como, così si esprime Enrico Mantero:

«Per Terragni, il legame con la città si svolge, nella sperimentazione dell'architettura, alla ricerca di una identità fra storia e progetto. Misurandosi con la città, Terragni contrappone la volontà di determinazione tipologica all'uso della città fascista teso, già allora, alla speculazione fondiaria, al decentramento della città operaia, alla costruzione di una città bella e terzariizzata: da qui un rapporto tra tipologia e morfologia urbana, talvolta incisivo oppure solo polemicamente difensivo. Sarà così per Terragni e per altri razionalisti italiani, il vivere queste contraddizioni del quadro strutturale, ha originato talvolta quell'ambiguo eroismo e quella sottesa omertà all'omologazione dell'idea di città che il Fascismo, come dimostrazione del consenso, andava affannosamente cercando. Tutto ciò è oltremodo evidente leggendo gli studi e gli scritti per il Piano Regolatore del 1934 dove la città storica, i borghi, i nuovi quartieri di espansione sono sorretti da una volontà di determinarne subito l'assetto morfologico e il carattere tipologico. Gli schizzi, più che le tavole definitive del Piano, testimoniano una modalità veramente «razionale», quella cioè che non fa affidamento al solo «azzonamento» e giunge a definire una strategia urbana degli interventi esterni alla città storica. Significativo di ciò mi sembra lo schizzo iniziale del progetto che vede, se non come «vuoto» la città storica, bensì il sistema della sua espansione per quartieri, per aree industriali, per parchi. A questo primo schizzo seguono schizzi di maggior dettaglio che contestualizzano i quartieri nuovi, le sistemazioni a lago, il risanamento del Centro Storico. I progetti che afferiscono all'anima della contestualizzazione, sono il progetto di Quartiere operaio a Rebbio, il progetto di risanamento della casa Vietti e della Cortesella e infine la Scuola di Setificio, polemicamente difensivo il primo, incisivo i secondi confronto alla prassi di costruzione della città fascista. Tale confronto è da trovarsi tutto nei caratteri dell'architettura della città, come unico testimone di una radicata cultura locale che ha garantito una reale monumentalità (e non cerimonialità), a fronte dell'ideologia della città corporativa che il fascismo andava imponendo.»⁵

Nel giugno 1934 il piano del gruppo CM8 ricevette il primo premio e Terragni fu designato come rappresentante alla commissione consultiva per la redazione del piano particolareggiato, presieduta dal fratello Attilio, podestà della città dall'1 settembre 1933 al 16 ottobre 1943.

Le indicazioni generali espresse nel piano vennero accolte dalla commissione ma, per quanto riguarda la Cortesella, essa decise l'aumento della quantità di demolizioni, estendendole anche alla casa del podestà e a casa Vietti, in modo da destinare l'area all'edificazione di nuovi uffici e residenze.

Nel 1937, nonostante le prescrizioni imposte dal Consiglio Superiore delle AA.BB.AA. che limitavano le demolizioni della Cortesella, il piano particolareggiato per il quartiere murato della città non venne approvato.

6. Giorgio Ciucci, (a cura di), Giuseppe Terragni, opera completa, Milano, 1996, pag. 519.

Il Municipio di Como insediò allora una nuova commissione, composta da Giuseppe e Attilio Terragni, Pessina, Cattaneo, Cantaluppi, Trolli, Alfieri, Uslenghi, Galliani. Terragni, in quanto rappresentante del gruppo vincitore del concorso per il Piano Regolatore di Como, Cantaluppi, esponente del Sindacato degli Ingegneri, Cattaneo, membro del Sindacato provinciale architetti, e Trolli, rappresentante del progetto classificatosi secondo, furono quindi incaricati di redigere uno studio di massima per l'area, indicando una configurazione volumetrica dell'intervento.

L'idea principale sulla quale si fondava il piano di risanamento della Cortesella prevedeva l'apertura di una nuova piazza che avrebbe riqualificato la zona centrale dell'area, caratterizzata dalla presenza della piazza Duomo e della piazza a lago. Questa operazione avrebbe comportato ingenti demolizioni (circa 480 vani) su un'area da espropriare complessiva di 6100 mq. Il nuovo intervento avrebbe invece coperto una superficie pari a 5800 mq, dei quali 3000 mq destinati agli spazi pubblici e 2800 mq a nuovi edifici per uffici e residenze, affacciati sulla nuova piazza.⁶

Tra luglio e dicembre 1937 si susseguirono, quindi, vari studi elaborati da Terragni, ma non pienamente condivisi dagli altri tecnici, che affrontavano il progetto di ricostruzione del primo lotto previsto dal piano di intervento sul quartiere, compreso tra piazza del Duomo e l'area dei resti monumentali. Egli proponeva l'inserimento di un nuovo tessuto di edifici a gradoni, affacciati sulla nuova piazza (fig. 238).

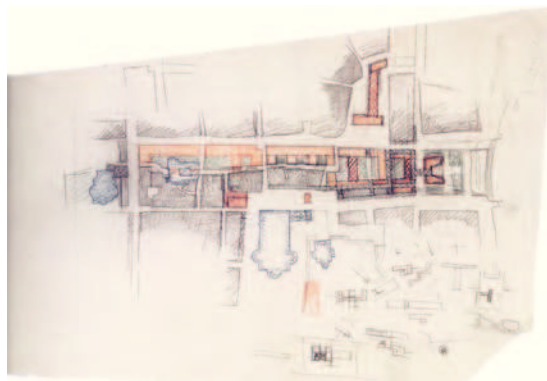


Fig. 238. Giuseppe Terragni, Studi per edifici a gradoni datati tra luglio e dicembre 1937.,



Fig. 239. Giuseppe Terragni, Studi prospettici di edifici a gradoni affacciati sulla nuova piazza.

Fig. 240. Giuseppe Terragni, Studio della soluzione con blocchi sfalsati e giardini.

L'approvazione del Piano Regolatore di Como e del Piano Particolareggiato della Cortesella, ottenuta il 21 ottobre 1937, non interruppe le discussioni all'interno della commissione, in merito alle soluzioni per il nuovo intervento. Stabili però dei parametri di riferimento che vincolavano le nuove costruzioni, limitando l'altezza massima a 20 metri su via Bernardino Luini e a 24 metri sulla nuova piazza, mentre il fronte di ogni lotto doveva essere lungo almeno 15 metri. Questo comportò l'affidamento di un nuovo incarico alla commissione, da parte del Comune, relativo alla redazione delle norme di attuazione del piano particolareggiato della Cortesella.

Il 17 dicembre 1937 si giunse finalmente a un accordo tra i vari membri. Terragni presentò, quindi, un progetto in cui i nuovi volumi si articolavano in quattro corpi gradonati, disposti ortogonalmente all'edificio in linea affacciato su piazza Perretta. Essi si sviluppavano su cinque livelli, contenenti le residenze affacciate verso il lago, gli uffici e i negozi. L'articolazione volumetrica a gradoni, che permetteva il rispetto dei vincoli di altezza e offriva la possibilità di giardini pensili per gli appartamenti, poteva variare da tre a quattro corpi, modificando anche le altezze e le dimensioni degli arretramenti. Ciascun blocco si attestava su un volume che conteneva il sistema di distribuzione verticale (fig. 239-240-241).

L'impianto di Terragni fu però modificato per volontà di Pessina, rappresentante degli industriali coinvolto economicamente nella spartizione dei lotti edificabili espropriati dal Comune, il quale impose la costruzione di soli tre edifici gradonati, profondi 12 metri e intervallati da tre corti larghe 20 metri (fig. 242-243-244).

Un'ulteriore modifica, presentata dall'ufficio urbanistica nel settembre 1938 nel piano di lottizzazione della Cortesella, ridusse a due i volumi gradonati ortogonali al fabbricato in linea affacciato sulla nuova piazza, aumentando la profondità degli edifici a 20 metri e riducendo quella degli spazi aperti a 8 metri (fig. 245).

Terminava così il contributo di Terragni alla ricostruzione del primo lotto della Cortesella, in quanto la realizzazione grafica degli elaborati finali fu affidata all'ufficio tecnico del Comune, escludendo l'architetto comasco dall'incarico di progettazione (fig. 246).

Solo nel 1940 Terragni riprese in mano il progetto di ricostruzione del centro storico di Como, pensando adesso ad una sistemazione generale del quartiere, non più limitata ad una sola parte. L'area di intervento si allargava quindi a 10000 mq, aumentando anche la volumetria di nuova costruzione e l'interesse dei privati coinvolti nella ricostruzione.

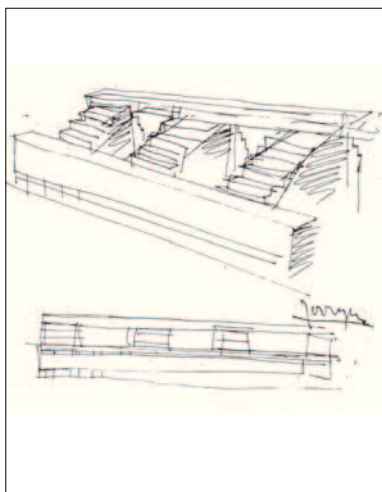
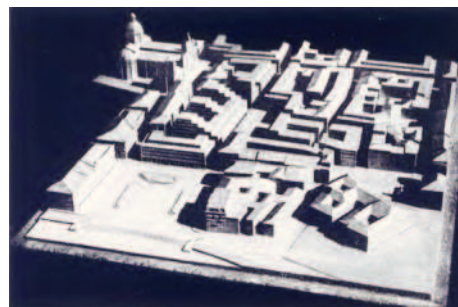


Fig. 241. Giuseppe Terragni, Studi prospettici e assonometrici di edificio a gradoni affacciato sulla nuova piazza.

Fig. 242. Giuseppe Terragni, Studi prospettici di edifici a gradoni.

Fig. 243. Modello della soluzione elaborato da Terragni e Trolli il 17 dicembre 1937, presentato da Attilio Terragni nel marzo 1939 come progetto di ricostruzione del quartiere.

Fig. 244. Giuseppe Terragni, Studio prospettico e prospetto preparatorio al progetto presentato il 17 dicembre 1937.

Fig. 245. Lottizzazione proposta dall'ufficio urbanistica del Comune di Como nel settembre 1938, pubblicata su "La Provincia di Como" del 30 settembre 1938.

Fig. 246. Planimetria del progetto di sistemazione del quartiere Cortesella redatto dall'ufficio tecnico del Comune.

7. Giorgio Ciucci, (a cura di), Giuseppe Terragni, opera completa, Milano, 1996, pag. 424.

8. Giuseppe Terragni, "L'apassionata polemica degli architetti italiani su le nuove forme della architettura contemporanea", in Il Giornale d'Italia del 12/05/1931, ripubblicato in Enrico Mantero, Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano, edizioni Dedalo, Bari, 1983, pag. 106.

9. Bruno Zevi (a cura di), Giuseppe Terragni, Zanichelli, Bologna, 1980, pag. 187.

Il progetto definitivo di ricostruzione

In occasione dell'elaborazione del progetto per la Cortesella, Terragni dichiarò le proprie intenzioni in merito al problema linguistico sollevato dalla ricostruzione: «*la ricostruzione non si dovrà costringere alla totale ed esclusiva osservanza del colore locale della Città*»⁷, ma deve esprimere la modernità difesa dai giovani contro gli accademici, sostenitori invece della mimesi, come Piacentini, contro il quale egli si rivolgeva:

«*Dovremo essere tutti unitamente concordi, contro coloro che per mancanza di ogni capacità all'arte, si rifugiano negli stili passati per nascondere dietro una falsa cultura la povertà della loro fantasia, contro tutto questo retoricismo...[...]*

E' sui giovani che dobbiamo principalmente contare, su coloro che fabbricheranno le città di domani. Essi sono molti e di grande valore. Spianiamo loro la strada.

Prendiamo atto con piacere di tale dichiarazione. Pensiamo però che S.E. abbia ignorato, almeno nei nostri riguardi, il nostro stato civile. Poiché, fino ad oggi, e fino a prova contraria, giovani ci credevamo, S.E. parla di spianare la strada ai giovani. Tale benevola intenzione sarebbe veramente encomiabile, se non si sapesse già che all'imbocco di tale metaforica autostrada verrà messa da S.E. una scritta, con l'autorizzazione al transito ai soli giovani "sani", per quelli soli cioè che sanno rispondere alle paterne sollecitudini dell'Accademico, in modo ben diverso dal nostro.»⁸

Pur proclamando l'autonomia linguistica della modernità, occorreva comunque trovare un equilibrio affinché l'antico e il nuovo potessero dialogare nella città con pari dignità.

L'ambito di confronto tra antico e nuovo diventava, quindi, l'assetto morfologico del tessuto urbano: la disposizione e la geometria dei dieci blocchi isolati, in cui il progetto si articolava, erano infatti direttamente riferite alla maglia urbana, dalla quale individuavano giaciture, proporzioni e altezze.

E' interessante a tale proposito un'osservazione di Argan, riportata da Bruno Zevi nel suo scritto sull'architetto comasco:

«*Scriva Argan: "L'urbanistica per lui, non era uno schema universale che si sovrappone alla realtà particolare e l'inquadra; è il prodotto di una tensione osmotica che si stabilisce entro le diverse densità dello spazio storico e dello spazio naturale".»⁹*

Ed era proprio l'organismo urbano, inteso come spazio storico e spazio naturale, a definire l'impianto compositivo di Terragni: un complesso sistema di oggetti capace di connettere tre piazze, ricucendo il tessuto medievale mediante la ridefinizione del sistema viario e la creazione di nuovi spazi pubblici (fig. 247).

10. Enrico Mantero, "L'anima dell'espressione", in op. cit., pag. 6.

La sovrapposizione del progetto di ricostruzione della Cortesella alla planimetria del Piano Regolatore e di ampliamento del gruppo CM8 (fig. 248), elaborata da Enrico Mantero, mostra la localizzazione del complesso polifunzionale di Terragni all'interno della città murata. Il sistema di edifici in linea si sviluppa a croce lungo due direzioni, quella nord-sud che collega piazza Duomo a piazza Cavour sul lago, attraverso la via Boldoni e la via Plinio II (ex via Bernardino Luini), e quella est-ovest che conduce da via Boldoni a piazza Volta. Nella stessa planimetria sono indicati altri due interventi di Terragni a ridosso della città storica: la casa del Fascio (fig. 249), costruita tra il 1933 e il 1936 su piazza dell'Impero, dietro l'abside del Duomo, e la scuola di Setificio (fig. 250-251), un progetto del 1940 che accosta al centro direzionale della Cortesella un nucleo produttivo. Lungo la direzione est-ovest si sussegue una sequenza di 8 edifici, intervallati da spazi pubblici, all'interno dei quali si collocano gli uffici e i negozi. Un altro edificio, contenente il ristorante e le attività terziarie chiude la sequenza, ponendosi come testata del complesso affacciato su piazza Cavour, con una terrazza sul lago alla quota di 6 metri. Infine un ulteriore edificio ponte attraversa ortogonalmente l'intero sistema in direzione est-ovest, poggiandosi sugli altri volumi. Esso ha destinazione residenziale e contiene all'interno quattro livelli di alloggi duplex con l'affaccio sul lago e il sistema di distribuzione a ballatoio sul lato rivolto alla città. La copertura ospita un tetto giardino.

Il progetto comprende anche un salone circolare ad uso culturale, collegato al ristorante. Esso è posto nell'area pubblica tra via Plinio II e via Boldoni, in cui si trovavano i resti monumentali del quartiere Cortesella.

Mantero evidenzia la relazione esistente tra il nuovo tessuto urbano proposto da Terragni e la morfologia della città storica nella quale si inserisce:

«[...]credo che nella ricerca del legame tra architettura per i monumenti e la morfologia urbana, Terragni si pone con un'ottica michelangiolesca, quella cioè che in questo genere di interventi non lascia nulla di ingiudicato rispetto al quadro urbano. Voglio dire che alla capacità di muovere «grandi masse» fino a collocare gli oggetti più minuti della «composizione monumentale», il processo tende a definire la morfologia dell'intervento transcendendo il particolarismo dei contenuti e la specificità funzionale del monumento stesso.»¹⁰

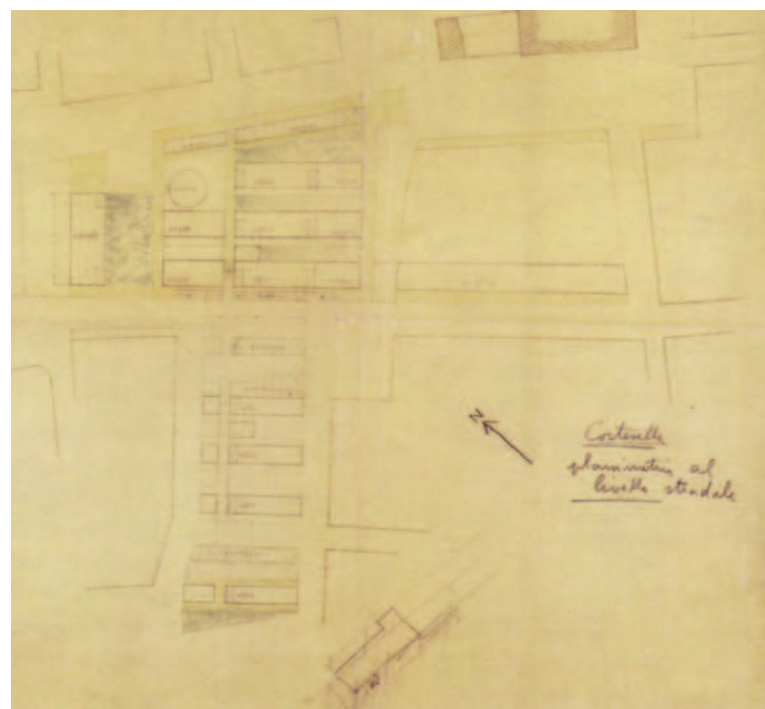


Fig. 247. Giuseppe Terragni,
Planimetria a livello degli uffici
e a livello stradale.



Fig. 248. Enrico Mantero, Sovrapposizione del progetto per la Cortesella al Piano Regolatore e di ampliamento del 1933.

Fig. 249. Giuseppe Terragni, Vista prospettica della Casa del Fascio, Como, 1932-1936.

Fig. 250. Giuseppe Terragni, Planimetria della città di Como con l'inserimento dell'Università della seta in prossimità della città murata, 1940.

Fig. 251. Giuseppe Terragni, Progetto per l'Università della seta a Como, 1940.

11. Daniele Vitale, "Casa del Fascio di Como", in *Rassegna* n° 11, settembre 1982, n° monografico su Giuseppe Terragni a cura di Daniele Vitale, Editrice C.I.P.I.A. s.r.l., Bologna, 1982, pag. 29.

La fig. 252, individua, quindi, le direttrici principali che descrivono le relazioni morfologiche e urbane dalle quali derivano le geometrie dell'intervento, evidenziandole rispetto alla maglia ortogonale di origine romana che struttura l'impianto degli isolati della città storica.

Tre sono gli assi principali sui quali è costruita la composizione volumetrica di Terragni: i primi due, l'asse 1, che coincide con via Plinio II e attraversa piazza Duomo in direzione quasi parallela alle mura, e l'asse 2, corrispondente a via Boldoni, sono entrambi in direzione nord-sud e convergono verso il lago su piazza Cavour; il terzo asse, che interseca ortogonalmente i precedenti e coincide con l'edificio ponte residenziale, marca la direzione est-ovest protesa verso piazza Volta, senza individuare però un tracciato urbano esistente.

Su questo sistema si possono individuare ulteriori allineamenti che descrivono la capacità del progetto di ricucire la maglia urbana della città. Considerando, infatti, come punto focale lo spigolo a sud del Duomo, il punto A, verso il quale convergevano le visuali dei portici preesistenti prima delle demolizioni, e tracciando l'allineamento lungo via Cinque Giornate, si interseca nel punto B l'isolato preesistente. I due punti A e B determinano inoltre il posizionamento dei due assi orientati in direzione nord-sud, fissando quindi l'angolo entro il quale è compreso il primo lotto dell'intervento. Questo primo lotto è costituito da cinque edifici, compresi tra i due assi, dei quali quattro attestati sulle direzioni degli assi 1 e 2 e uno, parallelo all'asse 3, che chiude in testata il sistema. Uno spazio urbano di dimensioni maggiori rispetto a quelli che intervallano la prima sequenza di edifici, stacca questo primo lotto dal secondo, costruito lungo la direzione dell'asse 3.

Inoltre, si può notare che allo stesso punto A converge anche la direzione della Casa del Fascio, tracciata in corrispondenza del prospetto su via Bianchi, in quanto, come sottolinea Daniele Vitale sul numero monografico di *Rassegna* dedicato all'architetto comasco, «l'asse mediano della Casa del Fascio è disposto in modo tangente all'abside del transetto destro e convergente sullo spigolo destro della facciata della cattedrale»¹¹.

Scendendo adesso di scala alla fig. 253, si può osservare l'impianto architettonico del progetto. La suddivisione dei volumi su due aree configura due nuovi isolati urbani, disposti in continuità al tessuto esistente. Come già osservato, il primo lotto comprende i cinque volumi disposti tra via Plinio II e via Boldoni, mentre il secondo allinea i restanti quattro edifici lungo l'asse evidenziato dall'edificio ponte soprastante. Infine, il blocco 10, attraversando ortogonalmente i due lotti, definisce un impianto a croce, in cui il sistema basamentale dei volumi bassi, orientato in senso nord-sud, sorregge l'edificio alto, sottolineando il collegamento tra la città e il mare e confrontandosi con il tessuto urbano storico.

Le tracce di questo confronto si ritrovano nei riferimenti direzionali e proporzionali che il nuovo intervento assume rispetto al tessuto preesistente.

In particolare la direzione di via Plinio II, che determina la rotazione del blocco 1, lungo 90 metri, individua

Nella pag. seguente:
Fig. 252. Giuseppe Terragni, Inserimento del progetto di Terragni nel quartiere Cortesella: analisi delle relazioni morfologiche e urbane.

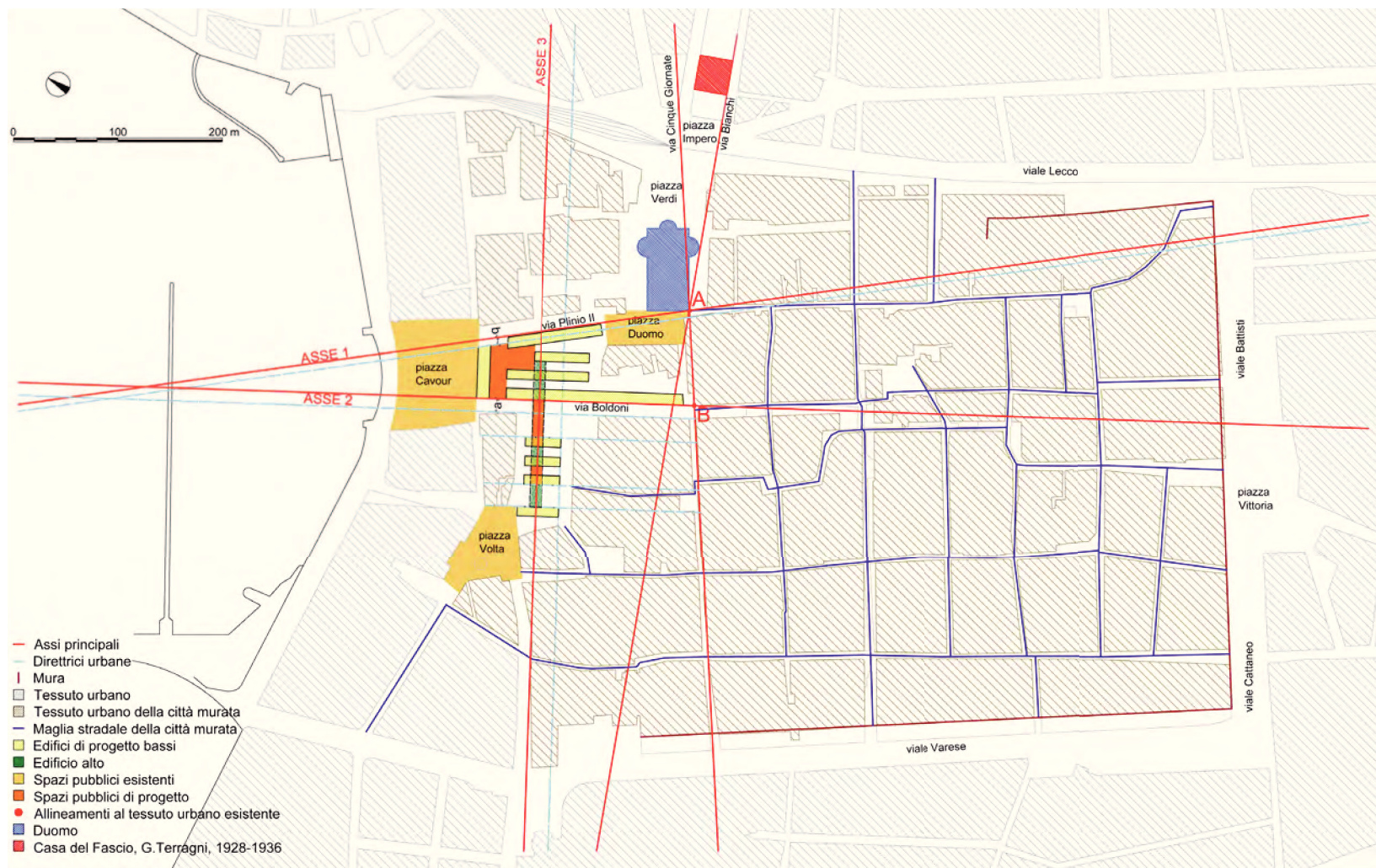
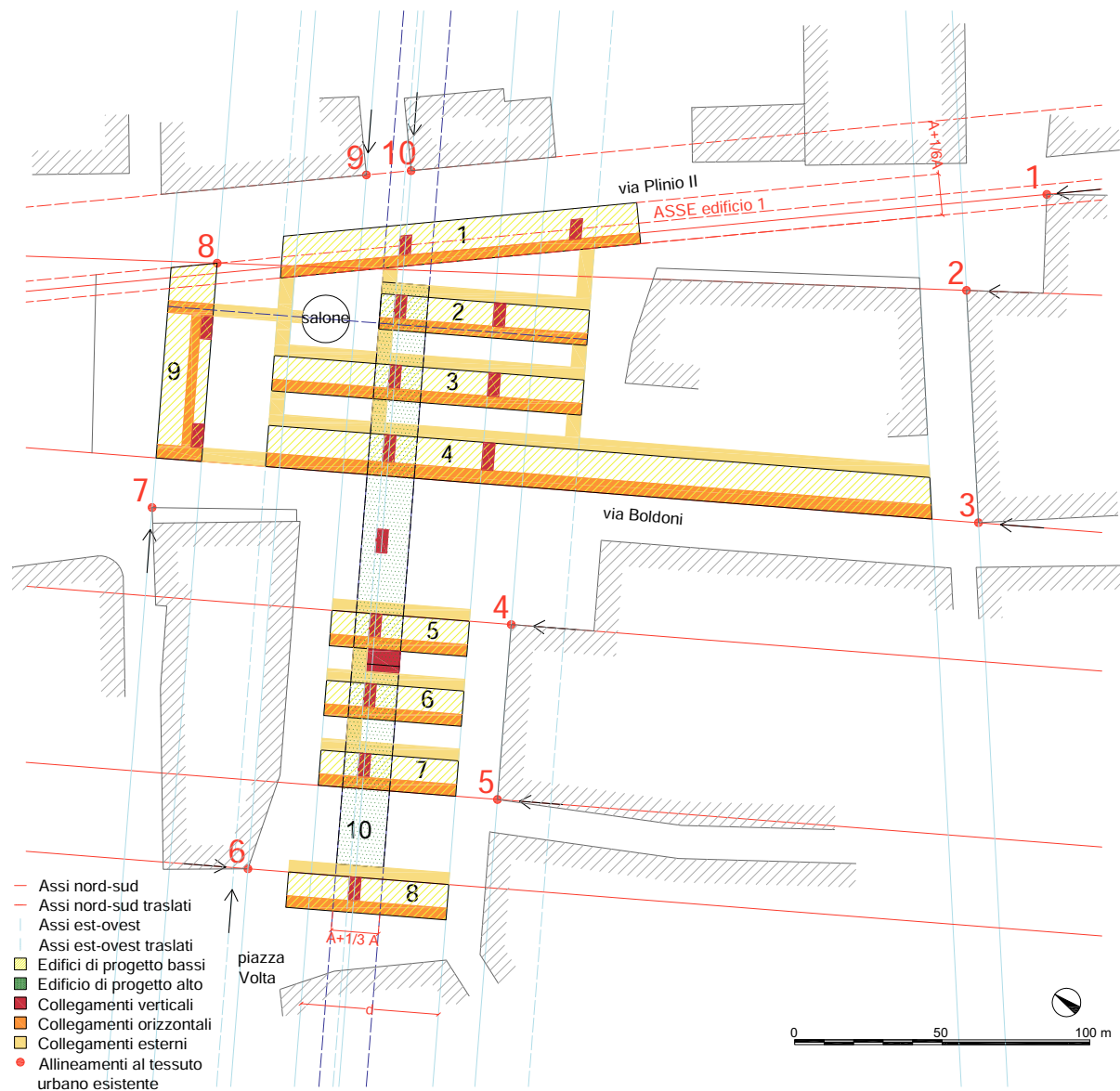


Fig. 253. Giuseppe Terragni, Inserimento del progetto di Terragni nel quartiere Cortesella: individuazione delle direttrici urbane.



l'asse mediano del blocco stesso, che coincide nel punto 1 con lo spigolo estremo dell'isolato preesistente. Questo asse, intersecandosi con l'allineamento dell'edificio contiguo fissato dal punto 2, intercetta il punto 8, determinando così la posizione del blocco di testata, identificato con il numero 9.

L'allineamento su via Boldoni, traslato anch'esso sul limite dell'isolato esistente nel punto 3, coincide invece con il fronte stradale del blocco 4, lungo 160 metri, definendo anche la lunghezza del blocco 9. Quest'ultimo parallelepipedo risulta, infatti, inquadrato tra le due direttrici urbane e tagliato dalla direzione obliqua determinata dall'asse del blocco 1 su via Plinio II.

Tra il primo e il secondo lotto di edifici, Terragni inserisce uno spazio pubblico, la cui dimensione è fissata dal precedente allineamento di via Boldoni e da quello derivato dall'arretramento di un edificio esistente, individuato dal punto 4. Un altro spazio pubblico, di dimensioni minori, si trova tra i blocchi 7 ed 8 ed è determinato dall'allineamento dei due edifici rispetto agli isolati della città storica nei punti 5 e 6.

Analogamente, nel senso est-ovest, la retta passante per l'angolo dell'isolato individuato dal punto 7, determina la posizione del blocco ristorante, mentre quella passante per l'angolo dell'edificio preesistente su via Plinio II, identificato con il punto 9, fissa l'allineamento dei corpi 5, 6 e 7, ciascuno di lunghezza pari a 35 metri. Il blocco 8, che segue lo stesso allineamento dei precedenti, ha invece una lunghezza pari a 40 metri. Infine, la retta passante per il punto 10 rappresenta l'asse mediano dei sistemi di collegamento verticale degli edifici, nodi centrali della rete dei percorsi che distribuisce ogni singolo blocco e collega i volumi tra loro.

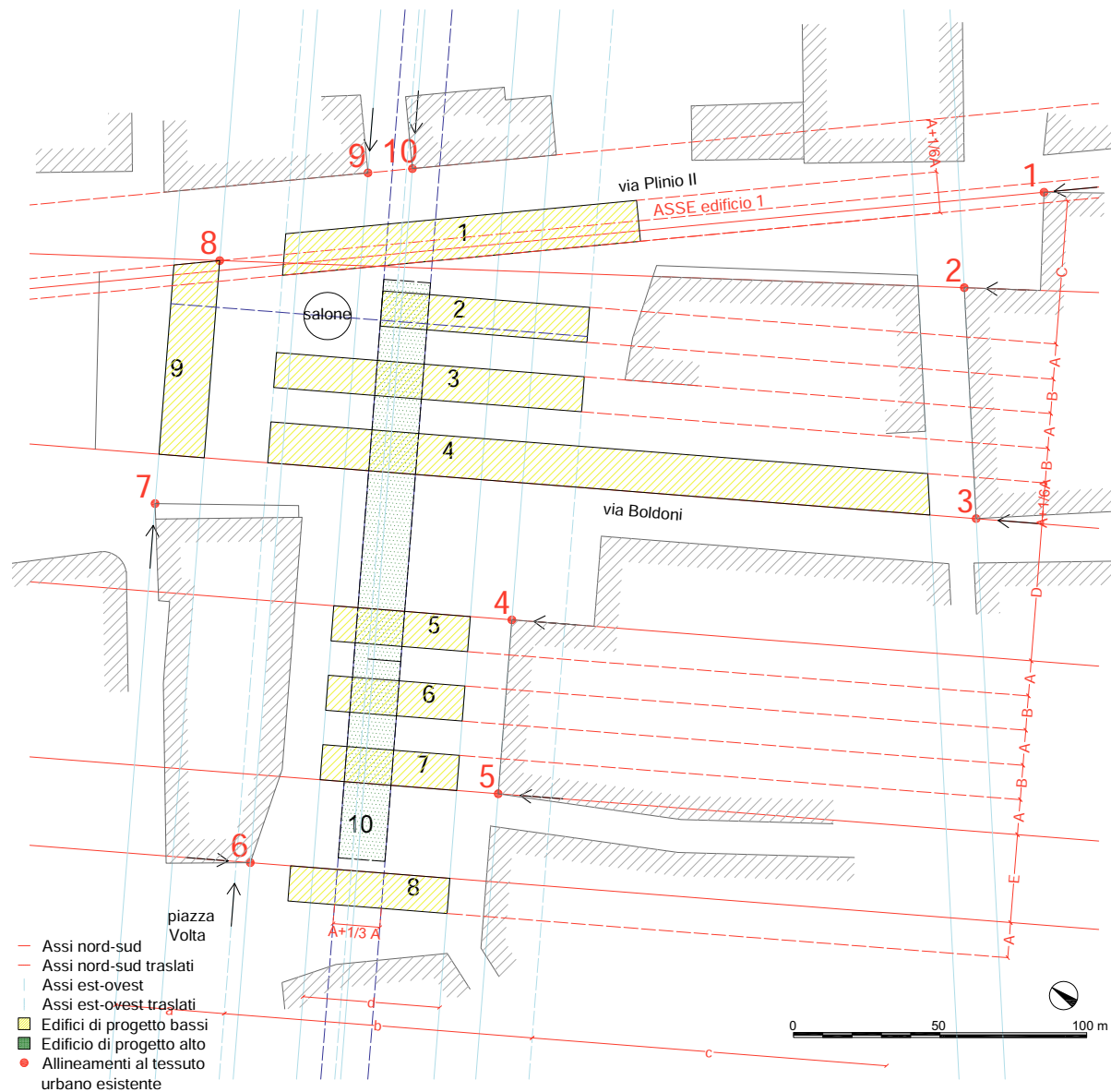
Il sistema di rapporti modulari che struttura l'impianto generale è regolato dalla larghezza degli edifici, indicata in figura 254 con la lettera A. Essa è una misura costante pari a 12 metri, ad eccezione dei blocchi 1 e 4, la cui larghezza eccede di $\frac{1}{6}$ il modulo A (misura pari a 14 metri e indicata in figura come A1), e del blocco 10, che eccede invece di $\frac{1}{3}$ la misura del modulo (larghezza pari a 16 metri, indicata come A2). In successive varianti del progetto, però, tale misura riconferma la larghezza di 12 metri dei volumi bassi, in modo da ridurre il numero dei pilastri a terra.¹²

L'intervallo tra i blocchi è anch'esso una grandezza costante B, pari a 8 metri. Il ritmo della composizione è quindi dato dall'alternanza regolare delle due misure AB, interrotta però dalla presenza di alcune variazioni, le cui misure corrispondono ai distacchi tra gli edifici. Quindi, il ritmo risultante, per quanto riguarda il primo lotto, è A1, C, A, B, A, B, A1, dove C è lo spazio pubblico compreso tra i blocchi 1 e 2. La distanza D separa i due lotti edificati, corrispondendo alla larghezza di via Boldoni. Il secondo lotto, invece, presenta un ritmo A, B, A, B, A, E, A, dove E è la misura dello spazio pubblico che divide i blocchi 7 ed 8.

Analoghi rapporti di corrispondenza con le preesistenze, determinano il dimensionamento generale degli alzati (fig. 255).

12. Giorgio Ciucci, (a cura di), Giuseppe Terragni, opera completa, Milano, 1996, pag. 522.

Fig. 254. Giuseppe Terragni. Inserimento del progetto di Terragni nel quartiere Cortesella: individuazione dei rapporti proporzionali.



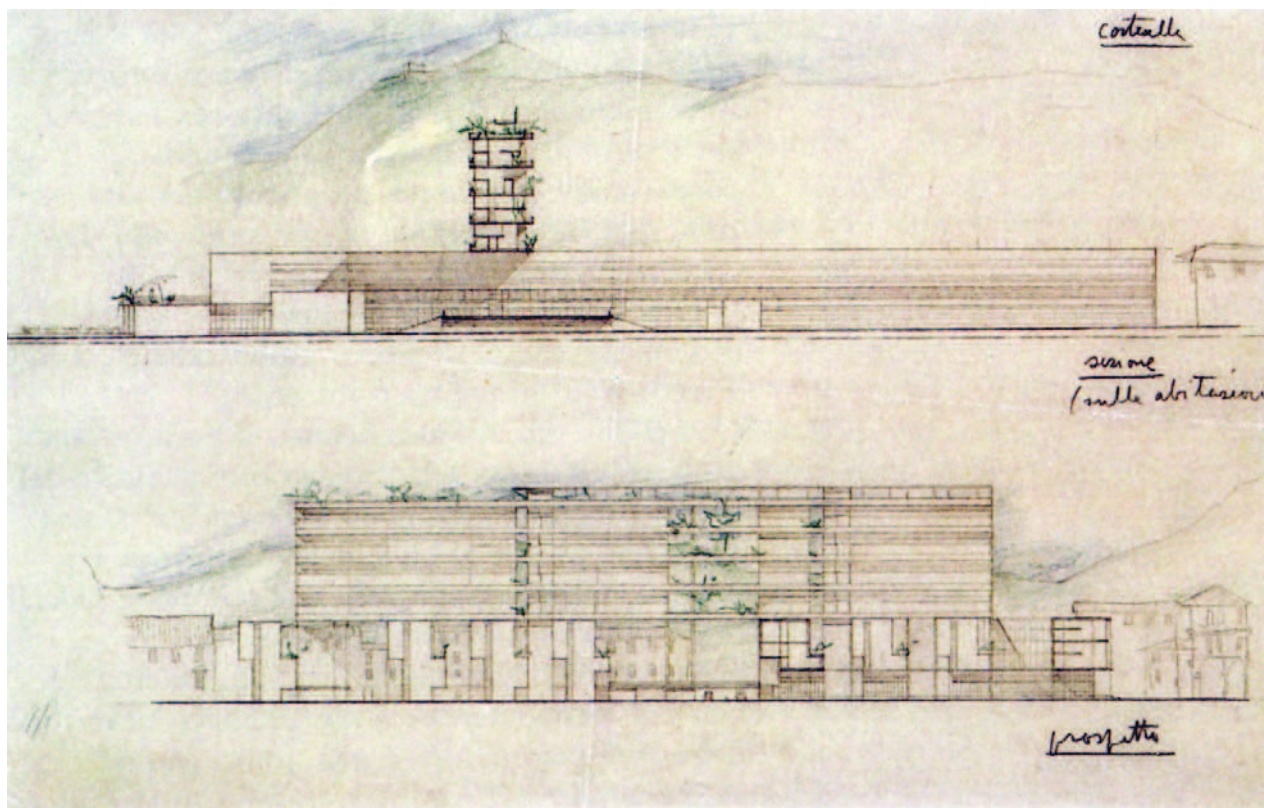


Fig. 255. Giuseppe Terragni,
Sezione e prospetto.

La fig. 256 evidenzia, infatti, che l'altezza dei volumi bassi, pari a 16 metri, fa riferimento all'altezza media degli edifici esistenti. Il volume residenziale è, invece, sopraelevato a 17 metri dal suolo e raggiunge un'altezza di 25 metri. Il sistema strutturale di questo edificio è visibile fino alla quota di imposta di 17 metri; per la restante altezza, esso è invece inglobato nei muri perimetrali del volume.

Nella variante in cui la larghezza di questo corpo ritorna a 12 metri, il posizionamento del sistema strutturale è posto agli estremi di un corpo centrale di luce pari a 6 metri, da cui aggettano poi 3 metri a sbalzo, corrispondenti alle balconate continue che attraversano orizzontalmente i prospetti lunghi.

Il prospetto disegnato da Terragni mostra la configurazione volumetrica degli edifici bassi. Essi sono composti dalla sovrapposizione di due rettangoli, slittati di un terzo l'uno dall'altro. La misura dello slittamento è sottolineata dal sistema di collegamento verticale che percorre il volume e dagli scavi che determinano l'aggetto delle terrazze nel parallelepipedo più in basso. La larghezza A di ciascun volume risulta quindi suddivisibile in 4 campate, delle quali metà di una campata è destinata alla distribuzione verticale, evidenziata in rosso.

Osservando, infine, l'assonometria (fig. 257) si evidenzia il meccanismo attraverso il quale l'intervento di Terragni si confronta con il centro storico della Cortesella: la disposizione degli edifici in linea secondo gli assi urbani principali del tessuto, determinano un impianto a croce, le cui due braccia si sviluppano una in lunghezza, secondo la direzione nord-sud, e l'altro in altezza, attraverso la sovrapposizione del volume residenziale sul sistema di oggetti bassi che fanno da basamento al ponte.

Da un punto di vista urbano, quindi, l'intervento di Terragni dimostra la capacità di innescare un dialogo con la storia, attraverso la ricerca di relazioni di ordine prevalentemente morfologico e urbano con il tracciato medievale. Sulla base di questo, infatti, vengono ricalcate le direttrici che strutturano l'impianto, si evidenziano le visuali e si costruisce la griglia modulare che controlla la composizione.

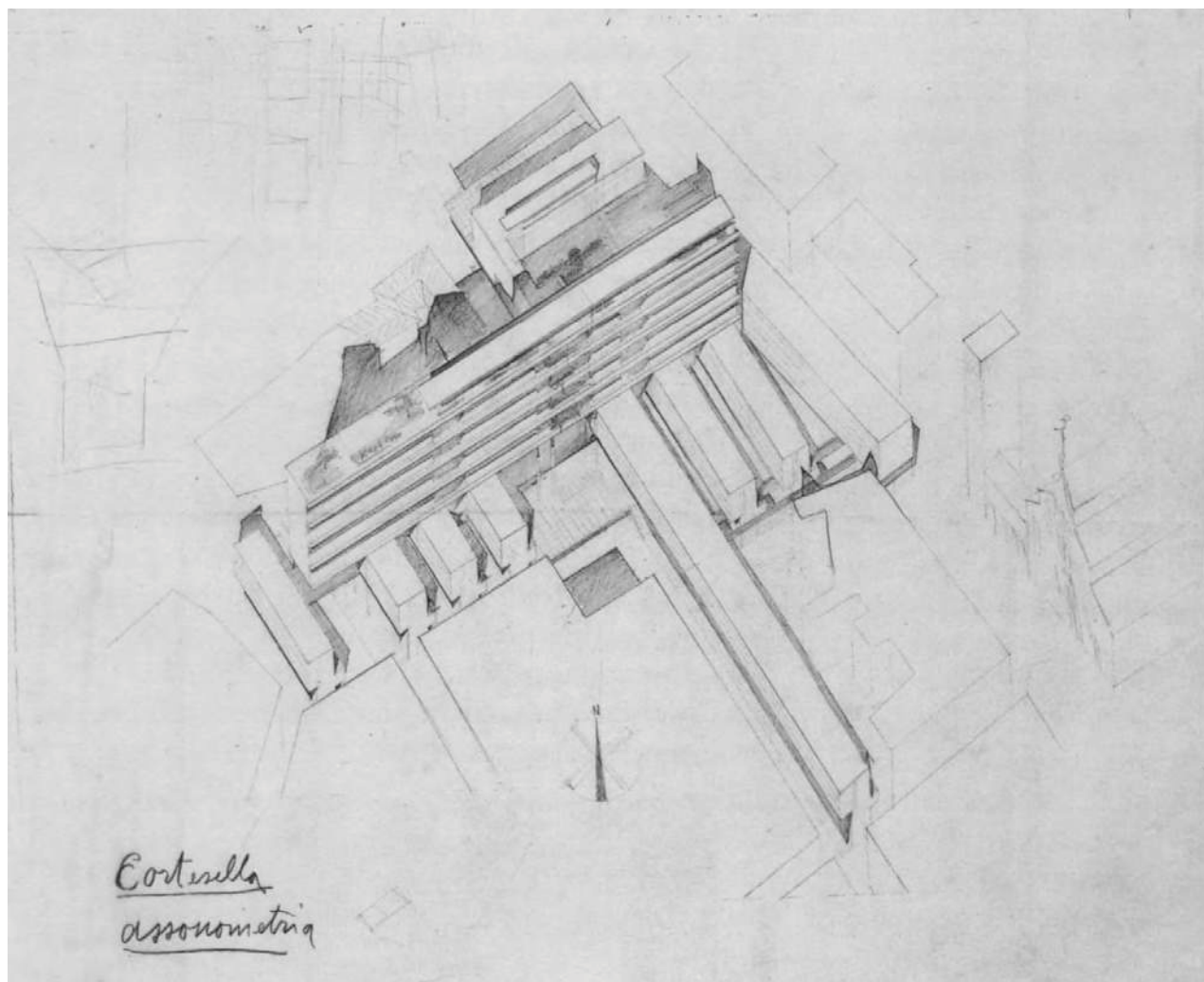
Da un punto di vista architettonico, invece, l'evidente modernità del linguaggio adottato da Terragni e l'imponente dimensione dell'intervento, che di fatto sostituisce un brano di città, non vogliono certamente mimetizzarsi con l'intorno urbano. L'ambizione della modernità di dominare il contesto emergendo sul tessuto come un fuori scala, espresso prevalentemente attraverso la stecca residenziale, trova però la sua ragione proprio nell'attacco a terra del sistema, i volumi bassi, che rappresentano invece la relazione con la città.

Giorgio Ciucci, autore di una raccolta delle opere dell'architetto, evidenziando la capacità del progetto per la Cortesella di dialogare con la storia, sottolinea questa dicotomia tra il suo approccio urbano e il suo carattere architettonico:

Nella pag. seguente:
Fig. 256. Giuseppe Terragni,
Inserimento del progetto di
Terragni nel quartiere Corte-
sella: analisi dei rapporti pro-
porzionali degli alzati.



Fig. 257. Giuseppe Terragni,
Assonometria.



«La lettura analitica del progetto ci porta a vedere nella Como immaginata da Terragni un luogo privilegiato che, studiando la sovrapposizione, la divisione, l'incontro della città antica con un intervento urbano moderno (sostanzialmente basato su impianti geometrici rigidi), sondava la capacità della modernità di inglobare la memoria. [...] La grande novità che caratterizzava il progetto Cortesella era che l'intervento si scomponeva in blocchi isolati e rivelando i propri principi compositivi solo se direttamente riferito alla costruzione della città. Sembra quasi che nella composizione degli edifici l'accento plastico della città fosse divenuto più efficace di quello architettonico.»¹³

Alberto Sartoris commenta, invece, il progetto di Terragni, evidenziandone l'aspetto innovativo nel panorama architettonico italiano dell'epoca:

«Il metodo compositivo di Terragni si svolgeva secondo le regole del più stretto razionalismo. Da elementi funzionali sistemati con rigore all'interno, si costituivano volumi che riflettevano questi elementi all'esterno, creando il linguaggio assoluto delle forme. [...] Il messaggio di Terragni è un richiamo che vale ancora oggi, perché si rivolge ai sentimenti eterni dell'uomo. In questo è realmente un classico. Egli ha continuato la tradizione italiana, non in chiave impersonale come calco o mimesi, ma come vitale manifestazione di creazione e invenzione.»¹⁴

Bruno Zevi, infine, sottolinea la capacità di Terragni di coniugare l'espressione della modernità con la sensibilità verso l'antico, dimostrata dall'architetto comasco attraverso la salvaguardia dei monumenti presenti nell'area:

«Macrostruttura polifunzionale, contenente uffici, residenze, attrezzature per il commercio e lo spettacolo: un vero polo direzionale che estende i suoi tentacoli nella trama del vecchio quartiere. Impianto profetico rispetto all'epoca in cui fu concepito, atto ad evitare il deturpamento della zona con edifici frammentari artisticamente muti ed assurdi sotto il profilo urbanistico. Terragni combatte due battaglie simultanee: da un lato difende i monumenti ed anche i fabbricati minori di pregio, che i fascisti vogliono abbattere o sventrare; dall'altro propugna, contro la speculazione meschina, episodica, idee ed azioni rinnovatrici a dimensione della città moderna.»¹⁵

13. Giorgio Ciucci, (a cura di), Giuseppe Terragni, opera completa, Milano, 1996, pag. 524.

14. Alberto Sartoris, "Giuseppe Terragni dal vero", in Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 16.

15. Bruno Zevi, "1940. Ri-strutturazione del quartiere "Cortesella", Como. Progetto", in Bruno Zevi (a cura di), Giuseppe Terragni, Zanichelli, Bologna, 1980, pag. 188.

16. Giuseppe Terragni, "Il Duomo di Como e un Istituto di bellezza per monumenti", in L'Italia letteraria del 28/07/1936, ripubblicato in Enrico Mantero, Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano, edizioni Dedalo, Bari, 1983, pag. 40-42.

Casa Vietti

Il problema della conservazione degli edifici monumentali presenti nell'area risaliva al febbraio 1939, quando, con il completamento delle operazioni di demolizioni iniziate il 29 gennaio, ne furono messi in luce i resti. Nel primo progetto di risanamento della Cortesella del 1937, invece, persino Terragni, nel posizionamento dei suoi edifici a gradoni, non tenne conto della presenza di questi monumenti, segnalati dalla Soprintendenza delle A.A.B.B.A.A. e consistenti prevalentemente nei due fabbricati medievali della Casa Vietti e della Casa del Podestà. L'intenzione dei privati coinvolti nell'operazione immobiliare della ricostruzione era infatti di traslarli o demolirli.

Già dal 1936, però, gli scritti di Terragni mostravano un interesse verso la salvaguardia dei monumenti storici della città, opponendosi alla loro cancellazione:

«Alcuni anni or sono divampava una polemica sull'architettura e fra le «vivaci» espressioni di un articolo, scrissi che «noi architetti moderni non intenderemo vegetare all'ombra dei nostri gloriosi monumenti del passato.

Non potevo logicamente prevedere che gli «adoratori della patina» (curiosa gente che vive appollaiata sulle grandi opere del passato) prendessero in senso letterale questa franca dichiarazione e si affaccendassero per toglierci l'ombra dei monumenti, o quanto meno per ridurla e modificarlo sopprimendo o alterando i monumenti stessi.

[...] E doveva proprio essere di un architetto razionalista l'allarme lanciato alle autorità competenti per un più rigoroso procedere nei confronti di un monumento che si sta vivisezionando?

La fede rivoluzionaria di noi architetti moderni non fa velo all'ammirazione nostra per le grandi opere del passato; soltanto vorremmo che le lasciassero in pace, anche perché da esse abbiamo imparato assai più di quanto le querule proteste degli zelatori della tradizione (intesa come «ricalco») vorrebbero far credere.»¹⁶

Dopo il 21 dicembre 1937, data del colloquio intercorso a Milano tra Terragni e il Sovrintendente Gino Chierici, l'architetto iniziò invece a battersi apertamente per la conservazione in loco di Casa Vietti. La proposta di integrazione dell'edificio storico nel progetto di ricostruzione dell'area, avanzata da Terragni, fu ammessa alla condizione di conservare la loggia quattrocentesca sul prospetto est.

Ma dal 30 ottobre 1938 iniziarono le demolizioni a tappeto del quartiere Cortesella, con il pieno consenso del Duce, pubblicato sul giornale locale "La Provincia di Como", il 10 e il 13 novembre 1938. A questo si aggiunse

il giudizio negativo espresso da Antonio Giussani, esponente della Società Archeologica di Como, che definì i due edifici «di discutibile valore archeologico» e quindi demolibili.¹⁷

Gli interessi economici che gravitavano intorno alla lottizzazione dell'area, e rappresentati dal Banco Ambrosiano, dall'immobiliare Albertolli, dall'immobiliare Fontana e da Ambrogio Pessina, erano troppo forti per interessarsi alla salvaguardia dei resti monumentali.

Le opposizioni di Terragni furono messe a tacere dalla sua esclusione dal progetto di ricostruzione, affidato, invece, ai progettisti incaricati dalle singole società: Gianni Mantero per l'Albertolli, Gabriele Giussani e Oscar Ortelli per il Banco Ambrosiano.

L'unica voce di contrasto alle demolizioni a tappeto era quella di Chierici, in rappresentanza della Sovrintendenza all'arte medievale e moderna della Lombardia, aggirata da Pessina attraverso l'intervento del Partito, a cui i resti monumentali vennero presentati come un ostacolo al risanamento.

Nel 1939, data in cui le demolizioni non avevano ancora distrutto il loggiato quattrocentesco di Casa Vietti (fig. 258), Terragni presentò un primo studio per l'inserimento dell'edificio monumentale nel progetto di ricostruzione della Cortesella, su incarico di Chierici, il quale gli affidò il restauro del fabbricato.

La proposta di Terragni conservava solo il loggiato della casa, demolendo la prima campata a destra di ingresso dell'edificio, la scala originale e i resti del cortile. La memoria di questi elementi si sarebbe



17. Giorgio Ciucci, (a cura di), Giuseppe Terragni, opera completa, Milano, 1996, pag. 427.



Fig. 258. Veduta di Casa Vietti dopo le demolizioni del quartiere Cortesella e dopo il restauro eseguito da Terragni nel 1941.

18. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 603.

però mantenuta nel nuovo edificio, in cui ingresso e scale avrebbero conservato le stesse dimensioni e la stessa collocazione originale (fig. 259).

Il restauro dell'edificio comprendeva il rifacimento delle murature e delle pavimentazioni e la ricostruzione di solai e volte a crociera¹⁸ (fig. 260)

L'inserimento di Casa Vietti nel progetto generale della Cortesella, ricadeva nell'area anticamente occupata dagli edifici monumentali, con affaccio del loggiato sulla nuova piazza creata da Terragni. In confronto alla grande scala dell'intervento, però, le minute dimensioni dell'edificio e il suo arretramento rispetto all'allineamento dei nuovi prospetti rendeva difficile l'integrazione tra l'antico e il nuovo.

La soluzione avanzata da Terragni prevedeva, quindi, l'inglobamento dell'edificio isolato al sistema polifunzionale, attraverso la sovrapposizione del salone per riunioni e di una terrazza all'aperto sull'edificio medievale. In questo modo, l'edificio avrebbe acquistato una rilevanza volumetrica paragonabile ai nuovi edifici in linea e si sarebbe nello stesso tempo risolto il problema dei collegamenti orizzontali con le diverse quote dei solai antichi. L'aggetto della terrazza e del salone rispetto al fabbricato avrebbero inoltre creato uno spazio pedonale coperto, in cui il posizionamento di una scala esterna avrebbe segnato l'allineamento con i nuovi volumi (fig. 261). La delimitazione laterale dell'antico edificio attraverso i prospetti ciechi dei nuovi edifici, avrebbe infine messo in risalto il loggiato quattrocentesco, aperto sulla piazza.



Fig. 259. Giuseppe Terragni, Primo progetto del 1939 per la conservazione e l'inserimento di Casa Vietti nella ricostruzione del quartiere Cortesella, in Enrico Mantero, op. cit., pag. 43.

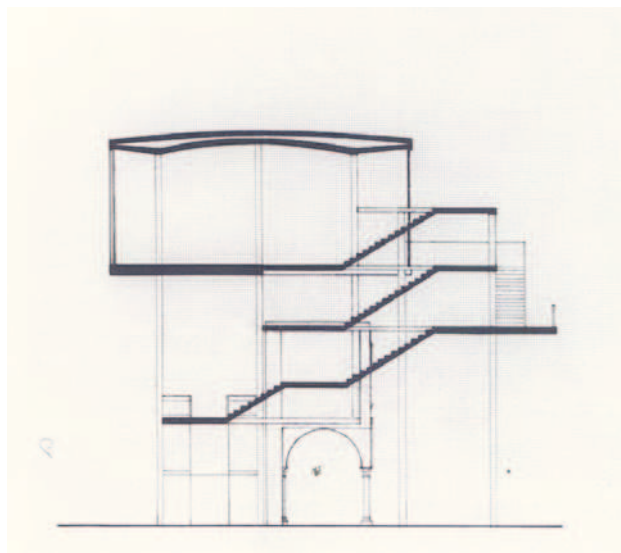


Fig. 260. Giuseppe Terragni, Primo progetto del 1939 per l'inserimento di Casa Vietti nella ricostruzione del quartiere Cortesella, studi prospettici.
Fig. 261. Giuseppe Terragni, Primo progetto del 1939 per la conservazione e l'inserimento di Casa Vietti nella ricostruzione del quartiere Cortesella, sezione.

I disegni elaborati da Terragni (fig. 262), mostrano una interessante soluzione in sezione per il raccordo delle diverse quote tra la preesistenza e il nuovo progetto e per l'illuminazione naturale dell'edificio antico. Sul retro del loggiato si trova la scala, a cui si accede dalla parte destra, come nella configurazione originale della casa. Essa conduce alla quota del loggiato, posto a 5 metri, proseguendo poi perpendicolarmente fino al terrazzo superiore a quota 9 metri, coincidente con la copertura della casa, e al salone a quota 13 metri. Tra il filo esterno del loggiato e l'allineamento verticale tra terrazzo e salone esiste uno scarto, evidenziato in fig. 263, che permette di filtrare la luce verso il basso, grazie anche allo sfalsamento delle quote di imposta tra terrazzo e salone. In questo modo si risolve il problema della scarsa luminosità dell'edificio antico, dovuta all'aggetto del terrazzo.

Nel prospetto principale (fig. 264-265) i nuovi corpi si dispongono ad U intorno all'antico loggiato, inglobandolo come corpo centrale. La facciata vetrata che chiude il salone soprastante è modulata in 3 parti, come le campate ad arco che sorreggono il loggiato. Quest'ultimo presenta invece un ritmo raddoppiato delle aperture.

Anche il sistema strutturale che sorregge i nuovi volumi rispetta l'edificio l'antico, collocandosi sui lati della piazza, attraverso un sistema di travi disposte parallelamente al loggiato sulla lunghezza totale del lotto, pari a 20 metri.

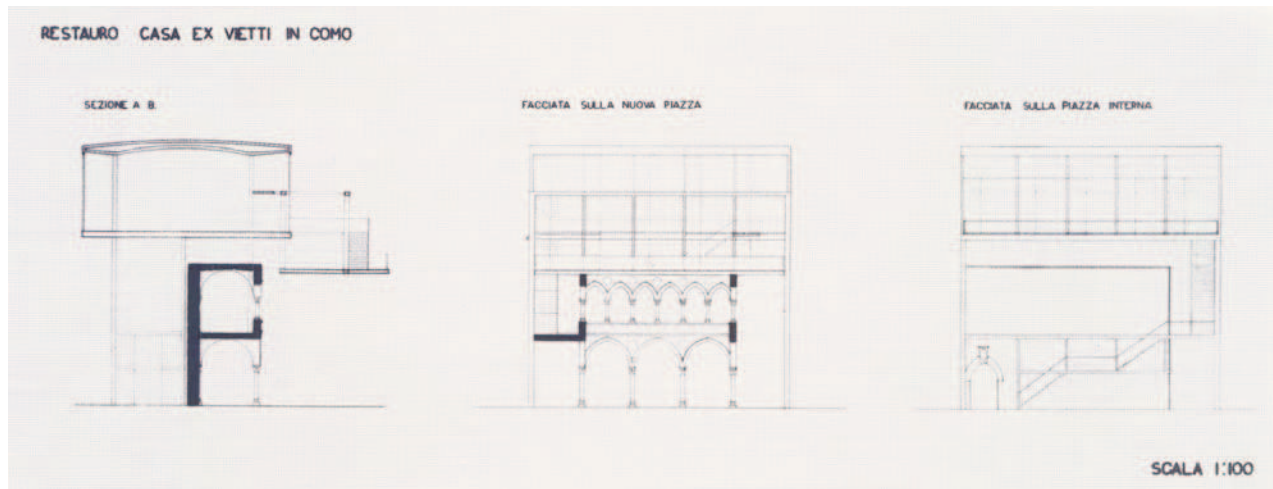


Fig. 262. Giuseppe Terragni, Primo progetto del 1939 per la conservazione e l'inserimento di Casa Vietti nella ricostruzione del quartiere Cortesella, sezione e prospetti.

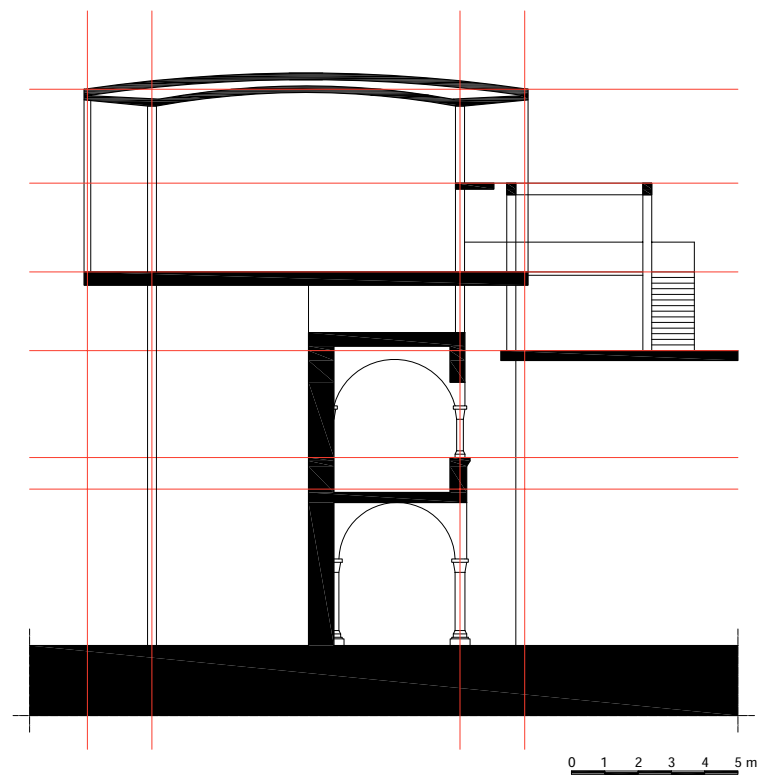
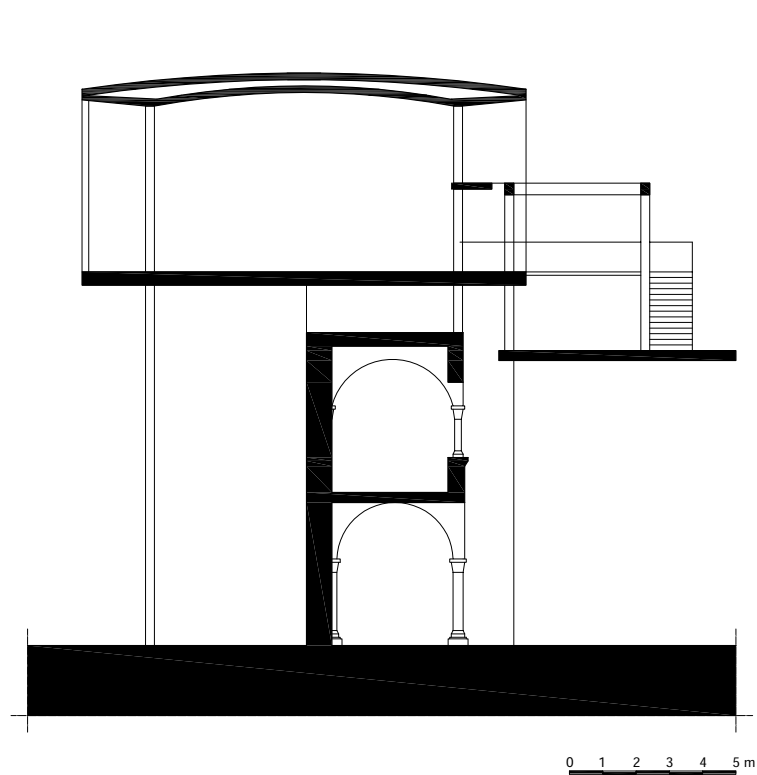
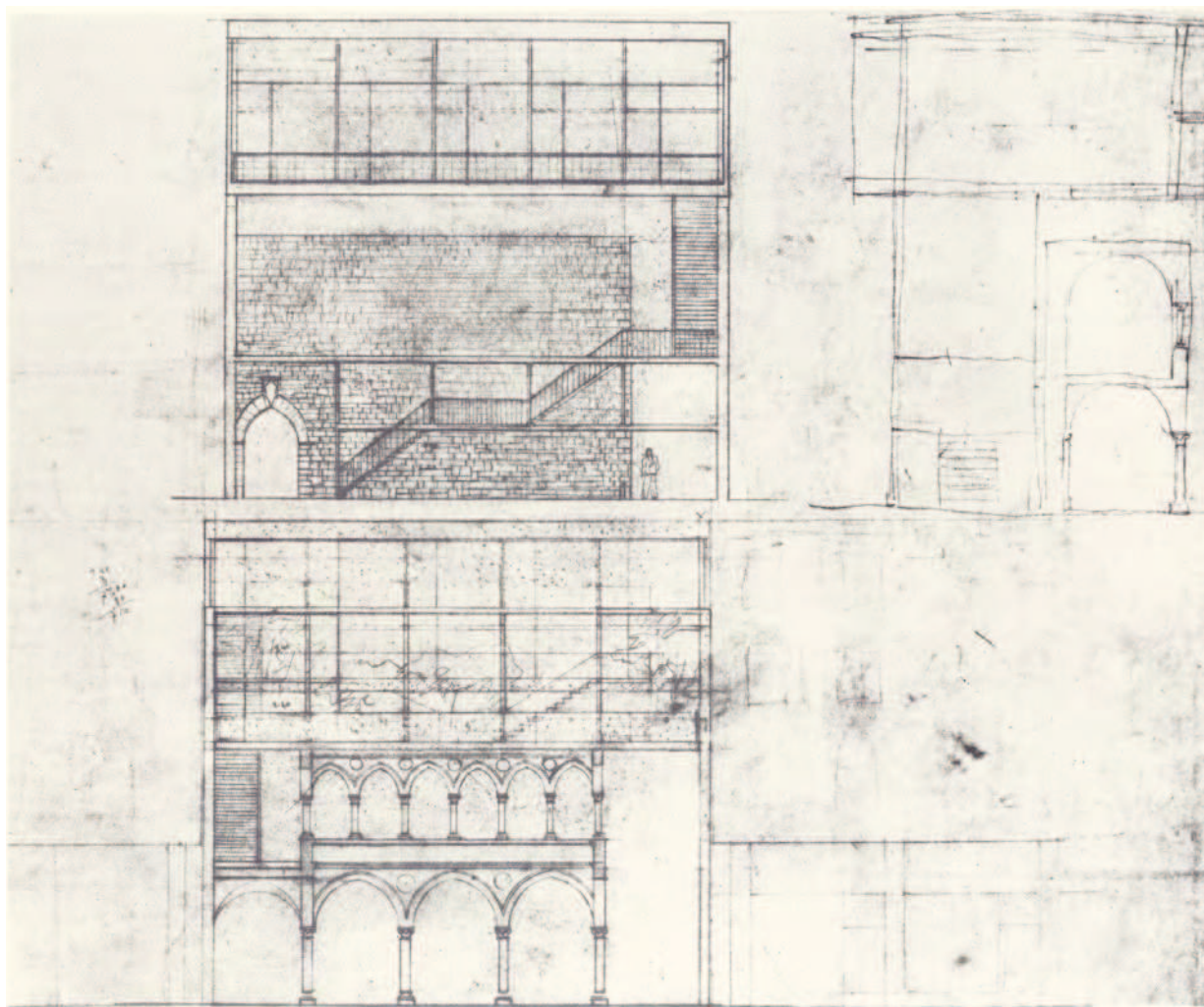


Fig. 263. Primo progetto del 1939 per la conservazione e l'inserimento di Casa Vietti nella ricostruzione del quartiere Cortesella, sezione trasversale con l'individuazione del sistema compositivo.

Fig. 264. Giuseppe Terragni,
Primo progetto del 1939 per la
conservazione e l'inserimento
di Casa Vietti nella ricostru-
zione del quartiere Cortesella,
prospetti.



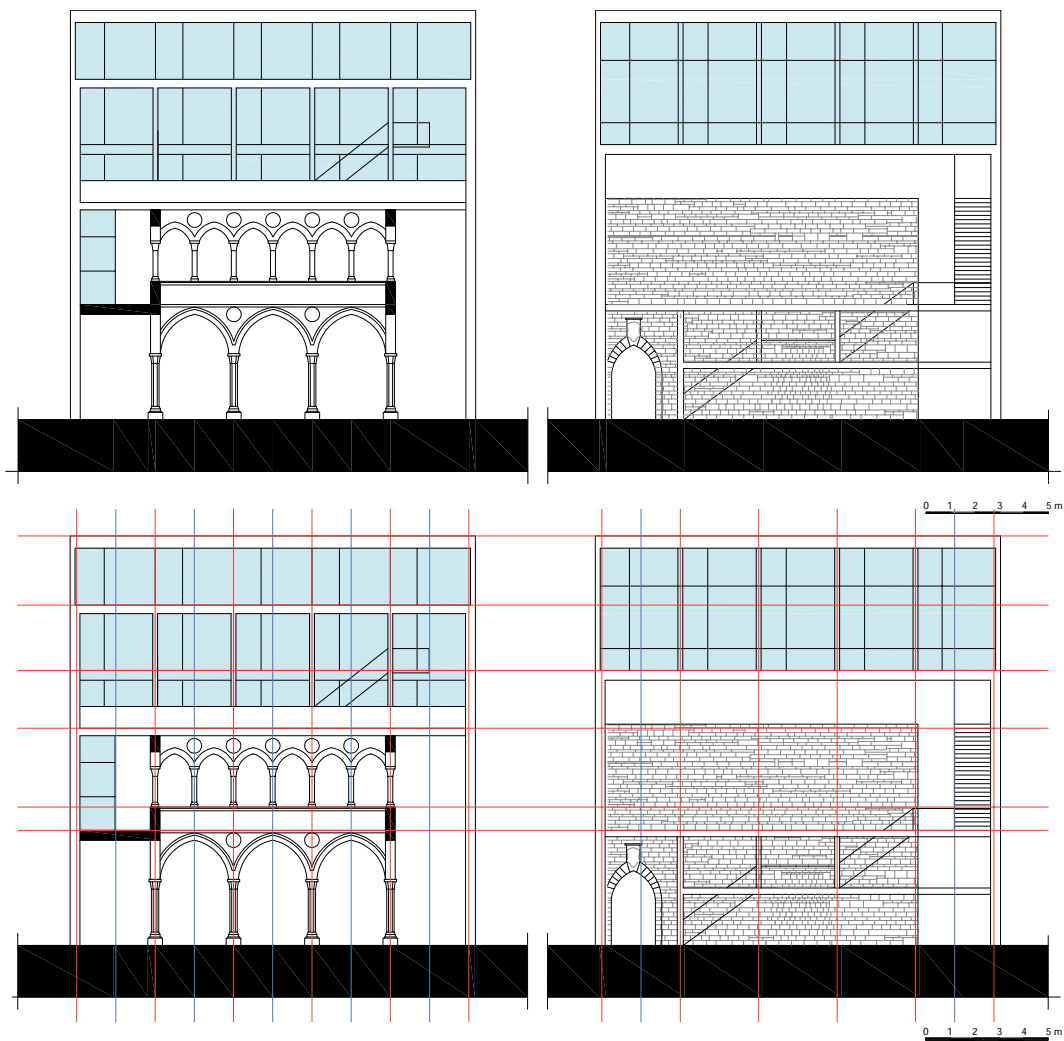


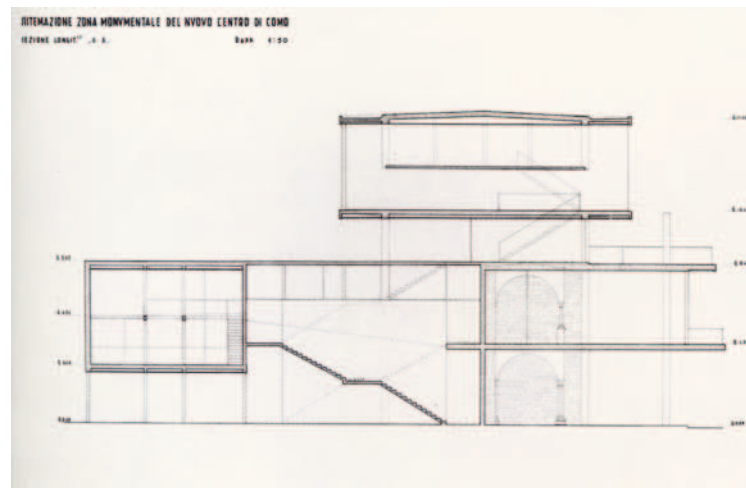
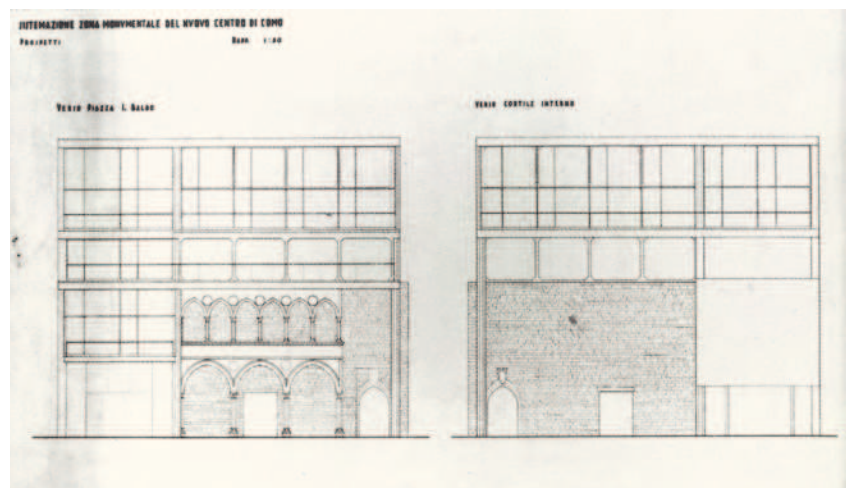
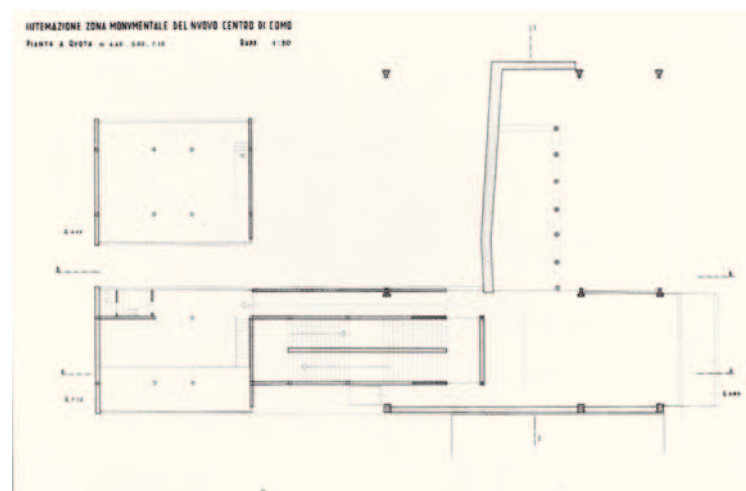
Fig. 265. Primo progetto del 1939 per la conservazione e l'inserimento di Casa Vietti nella ricostruzione del quartiere Cortesella, prospetti con l'individuazione del sistema di modulazione.

Fig. 266. Giuseppe Terragni, Secondo progetto del 1941 per la conservazione e l'inserimento di Casa Vietti nella ricostruzione del quartiere Cortesella, prospetti.

Fig. 267. Giuseppe Terragni, Secondo progetto del 1941 per la conservazione e l'inserimento di Casa Vietti nella ricostruzione del quartiere Cortesella, pianta a quota 4,40-5,80-7,10 metri.

Fig. 268. Giuseppe Terragni, Secondo progetto del 1941 per la conservazione e l'inserimento di Casa Vietti nella ricostruzione del quartiere Cortesella, sezione longitudinale.

Dal novembre del 1940, la necessità di finanziamenti per l'intervento, coinvolse l'Associazione mutilati di guerra, che avrebbe avuto nella casa Vietti la propria sede. La versione finale del progetto, presentata al Municipio di Como il 26 febbraio 1941, prevedeva quindi l'inserimento di nuovi spazi, dedicati agli uffici dell'ente (fig. 266-267-268).



La pianta dell'intervento (fig. 269) evidenzia che, alla casa Vietti, Terragni aggiunge perpendicolarmente un volume longitudinale, nel quale colloca gli uffici e il sistema di distribuzione verticale. La sala riunioni si allunga, sovrapponendosi sia al loggiato che al nuovo volume.

Il raccordo altimetrico tra le varie quote è ulteriormente complicato dalla necessità di distinguere funzioni diverse, risolta attraverso l'uso di due rampe incrociate, una adiacente al muro antico, a servizio del salone, e un'altra ad uso degli uffici.

Dalla sezione si nota che lo sfalsamento delle quote tra il nuovo e l'antico è accentuato rispetto alla precedente versione, in modo che all'altezza della casa Vietti potessero corrispondere due livelli destinati ad uffici e un portico al piano terra. Una rampa inclinata permette il collegamento tra il secondo livello degli uffici (quota 6,20 metri) e il loggiato (quota 4,50 metri). Questo complesso sistema di distribuzione verticale connetteva la preesistenza con le quote dei camminamenti porticati dei nuovi edifici, integrando quindi l'edificio antico al sistema generale.

L'ingresso pubblico al salone, posto alla quota 12,40 metri e con una ulteriore sala sospesa all'interno, si trova al livello della copertura del loggiato (quota 9,40 metri). Il sistema strutturale che sorregge questo volume è costituito da quattro pilastri con sezione ad I, alti 12 metri.

L'introduzione di nuovi volumi produce un allargamento del fronte, che adesso presenta l'edificio storico incastonato all'interno del nuovo volume ad L. L'incastro tra i due corpi è sottolineato anche dal contrasto materico tra la pietra che caratterizza il muro antico e il vetro, che chiude i nuovi volumi (fig. 270).

Analogamente alla prima versione del progetto, la relazione tra il nuovo e l'antico è costruita attraverso un esatto sistema di modulazione, calibrato sulle dimensioni delle campate del primo ordine del loggiato ed evidenziato nella fig. 271. Si individuano in rosso sui prospetti le dimensioni delle due campate A e B, corrispondenti rispettivamente alla larghezza del loggiato e a quella del volume per uffici. Gli assi in blu scandiscono invece il ritmo delle arcate che sostengono il loggiato, ripreso dalla modulazione delle vetrate del salone.

Gli allineamenti evidenziati in sezione individuano, invece, il sistema strutturale che suddivide in campate il nuovo volume. Anch'esso dialoga con il ritmo serrato delle arcate del loggiato, marcate dagli assi in verde.

Il progetto per l'inserimento di Casa Vietti nel piano di ricostruzione del quartiere Cortesella, rappresenta probabilmente l'aspetto più poetico dell'intervento, in quanto la capacità di dialogo con la storia, dimostrata da Terragni nella ricerca di relazioni urbane con la città, raggiunge adesso anche la dimensione architettonica,

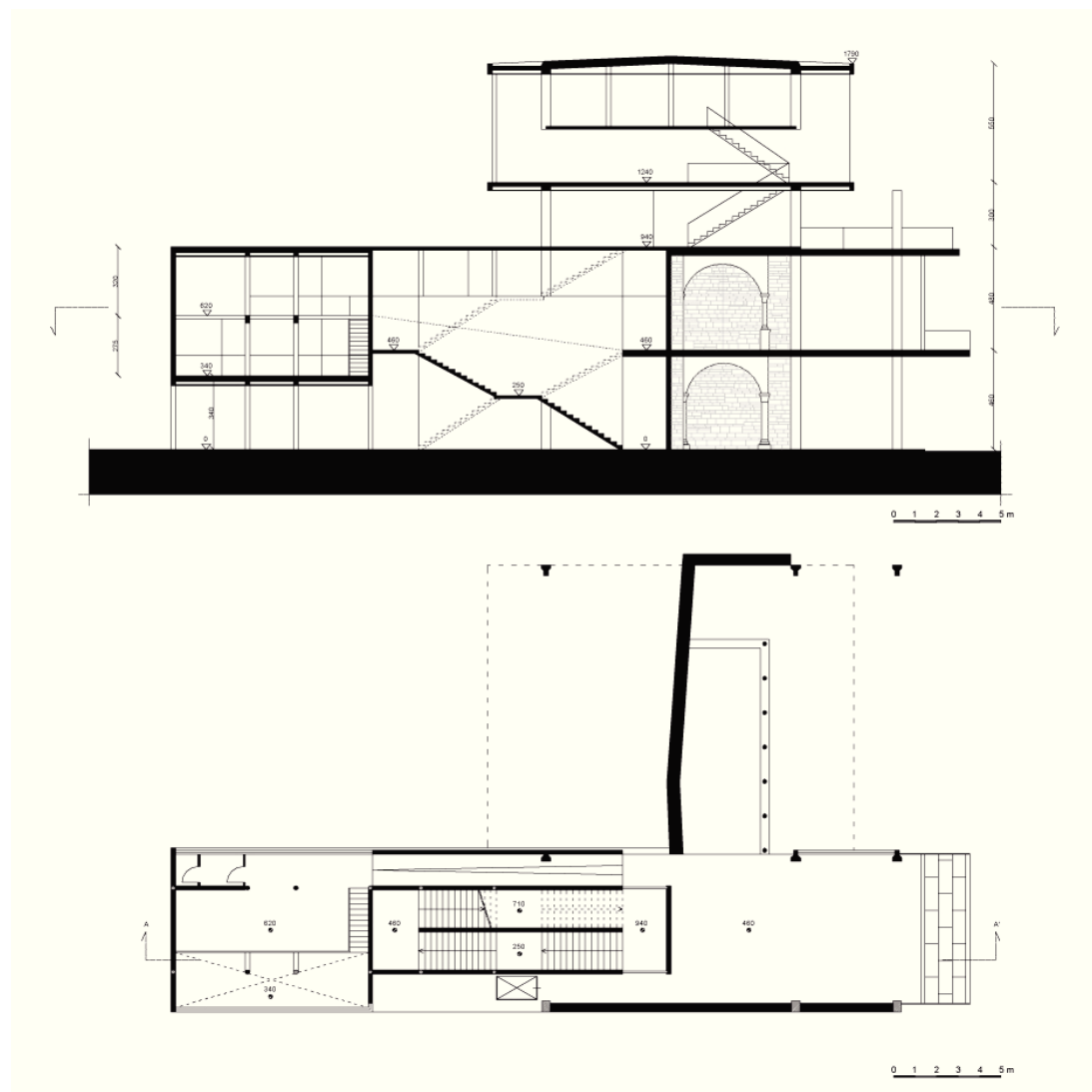
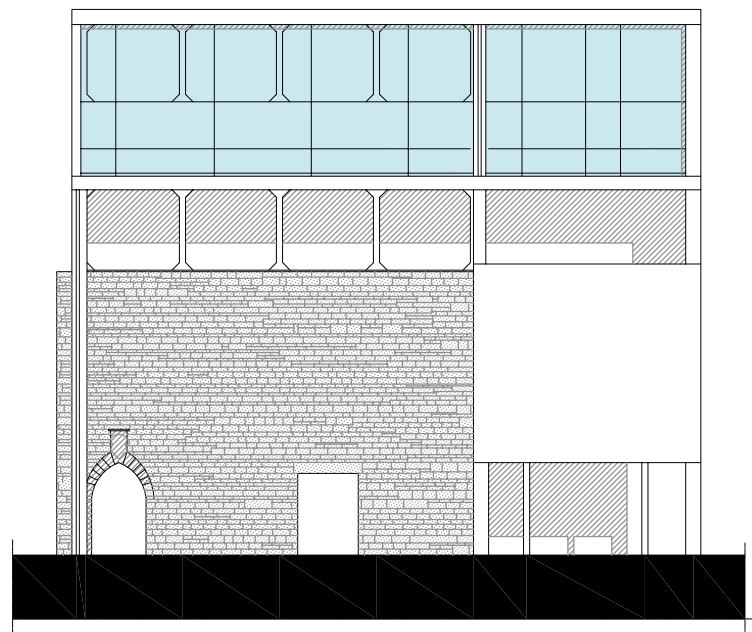
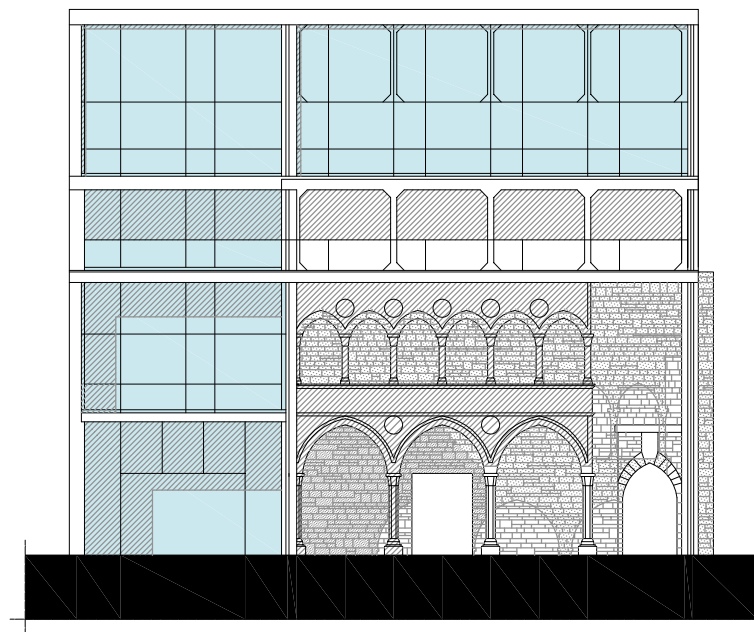


Fig. 269. Secondo progetto del 1941 per la conservazione e l'inserimento di Casa Vietti nella ricostruzione del quartiere Cortesella, pianta a quota 6,60 metri e sezione longitudinale.



0 1 2 3 4 5 m

Fig. 270. Secondo progetto del 1941 per la conservazione e l'inserimento di Casa Vietti nella ricostruzione del quartiere Cortesella, prospetti.

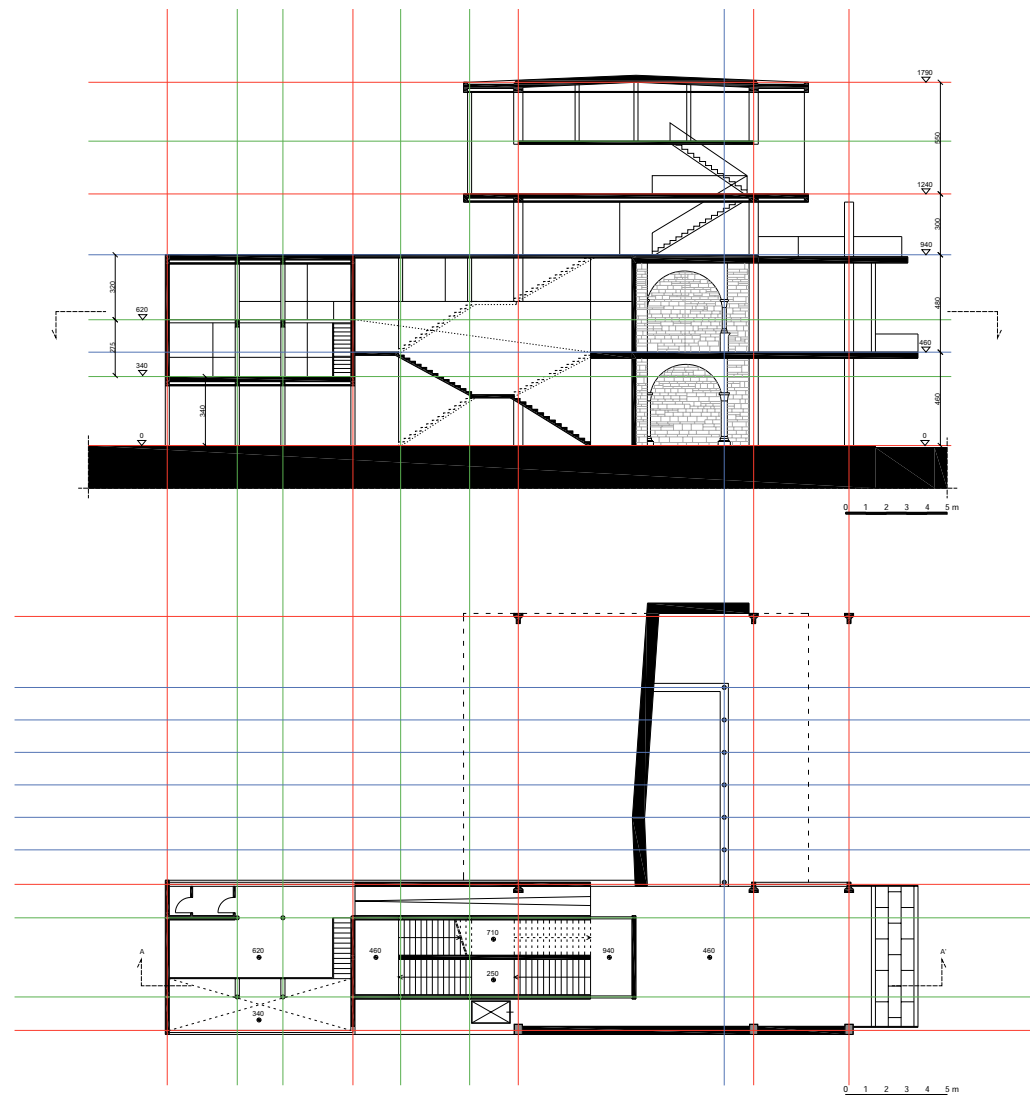
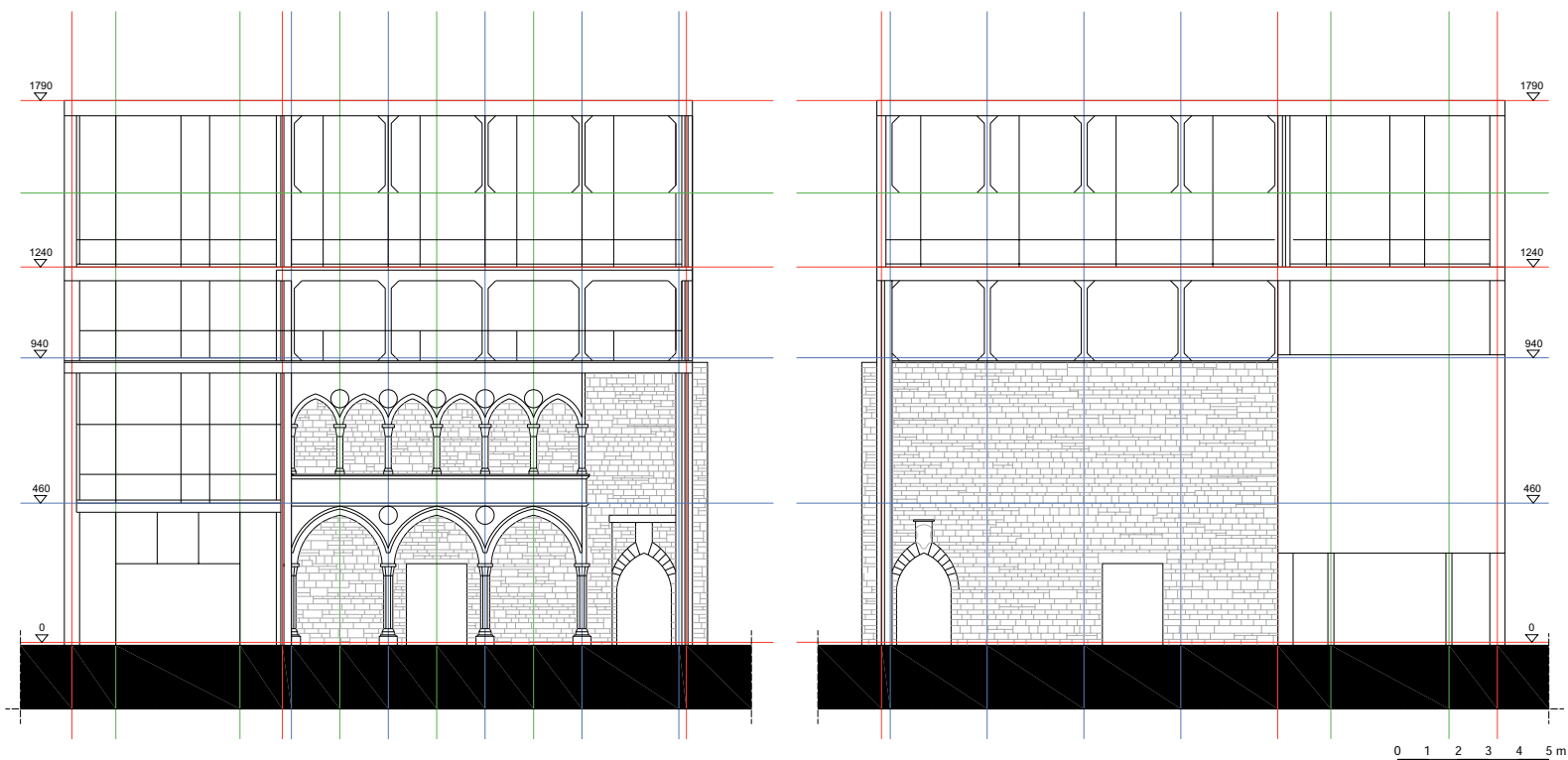


Fig. 271. Secondo progetto del 1941 per la conservazione e l'inserimento di Casa Vietti nella ricostruzione del quartiere Cortesella, pianta a quota 6,60 metri, sezione longitudinale e prospetti con individuazione del sistema di modulazione.



19. Giuseppe Terragni ,
"Como. La Casa Vietti", in
Costruzioni-Casabella n° 182,
febbraio 1943, ripubblicato in
Enrico Mantero, Giuseppe
Terragni e la città del raziona-
lismo italiano, edizioni Dedalo,
Bari, 1983, pag. 35.

integrando all'attenzione per l'impianto medievale la sensibilità dell'accostamento linguistico tra due epoche distanti.

Così, infatti, era presentato l'intervento di Terragni sull'edificio storico, in Costruzioni-Casabella nel 1943:

«La faccenda della cosiddetta casa Vietti a Como è quanto mai sintomatica e istruttiva. Notissima, agli amatori della città lacuale, è la annosa questione del risanamento della famosa e maleolente Cortesella. Si trattava di un tipico quartiere della Como medievale e rinascimentale, ormai scaduto del tutto, sfigurato e sberciato e malsano tanto che la sua conservazione integrale, non che antigienica e antimoderna, non sarebbe neppure stata di alcun interesse storico. Molte come al solito le polemiche e molto l'inchiostro. Finalmente si decise per il risanamento integrale della zona. Ma risanamento di un quartiere - sia pure come questo bacatissimo - non significa necessariamente demolizione e ricostruzione totale. In questo senso radicale interpretarono invece il provvedimento i comaschi lasciandosi imprudentemente sfuggire l'occasione di restaurare e conservare, in un ambiente urbanistico razionalmente risanato e rinnovato, alcune delle più preziose e nobili testimonianze della loro architettura civile dal tre al quattro e al cinquecento. Fra tanti barbarossi che si riempiono la bocca del rispetto alla tradizione e che parlano di questa a vanvera come di uno spauracchio o di un contravveleno per la «modernità maledetta, antitaliana, internazionale» ecc. ecc. ecc. l'unico cittadino comasco che ha saputo conservarci una nobile testimonianza, fra le molte, di questo antico quartiere comese è stato l'architetto funzionalista Giuseppe Terragni. Questo, sia detto con buona pace di tutti, non lo racconteranno mai gli Ogetti e i Giovannoni: è troppo sconcertante per loro. Terragni non solo ha conservato e consolidato - d'accordo con la Soprintendenza - la bella fronte quattrocentesca a loggiato della casa Vietti, ma ne ha studiato con spregiudicata modernità e italiana scioltezza l'inserimento del nuovo edificio che egli vi costruirà intorno. Ha saputo cioè veramente rispettare l'antico senza mortificarlo in una segregazione stucchevole e falsa ma chiamandolo invece a partecipare come elemento vivo a una composizione viva. Il contrappunto ardito fra l'eleganza minuta dei capitelli antichi e le nitide strutture moderne, fra gli archi acuti lievemente profilati dalle sottili ghiera di cotto e le aperture architravate della grande sala sovrapposta, fra la pietra viva dei muri antichi e le ampie superfici vetrate della nuova casa, è destinato a dare un inedito stacco al monumento antico e, reciprocamente, un'insolita nota di nobiltà all'edificio moderno.»¹⁹

L'occasione che Terragni offrì a Como, affinché la modernità potesse dialogare positivamente con la storia, andò però perduta, in quanto il suo progetto venne infine accantonato, ancora prima della rinuncia definitiva da parte del Municipio di Como alla sua realizzazione, avvenuta il 10 giugno 1941. La città procedette, infatti,

alla demolizione sistematica della Cortesella, compresa la Casa Vietti, incendiata la notte tra l'8 e il 9 gennaio 1940.

Nelle parole che Terragni rivolse alla città nel celebre Discorso ai Comaschi, scritto durante il servizio militare a Cremona e pubblicato sull'Ambrosiano del 1 marzo 1940, è espressa la sua personale e scontentata protesta contro la distruzione del monumento:

«Mi sono accinto più d'una volta nella più vasta polemica tra il vecchio e il nuovo, non facile ricognizione delle posizioni di partenza, a prendere parte per il primo quando questo è autentico documento di valore architettonico, mentre il secondo è spesso un camuffamento di idee e schemi decrepiti imbellettati di modernissimo esteriore e formale peggio applicato.

Al disopra del polverone sollevato dalla decennale mischia tra genuina architettura e rancida, immorale interpretazione di una tradizione eguale a una «cappa di piombo» da calare su ogni aspirazione al nuovo, quindi alla vita, mi è stato più di una volta di grande conforto fissare gli occhi ammirati sugli autentici esemplari di architettura del passato studiandone con gioia la meravigliosa lezione di vita (evoluzione + rivoluzione) che a chi sappia superare, nell'osservazione, le caratteristiche stilistiche formali, è dato di scoprirvi attraverso la matematica legge di proporzione nella loro esatta bellezza.

Questo premesso, di scarsa sorpresa, e vorrei aggiungere di naturale conseguenza, sarà per il pubblico l'apprendere che un architetto moderno si batte in difesa di un cimelio di architettura storica.»²⁰

Egli difendeva quindi il valore dell'architettura storica:

«Si è stampato che il cimelio è un rimasuglio di costruzione romana (domani stesso invierò un esemplare della storia sui Maestri Comaschini del comasco Merzario al corsivista del giornale di Como, perché non confonda romano con romanico e romanico con gotico). Da cosiffatto pubblico viene poi la predica che il cimelio non serve a «niente di utile» (o che stanno inventando forse un utilitarismo anche per i monumenti? E poi sbraitavano contro l'architettura moderna quando fra gli scopi noi citavamo la funzionalità accanto a quello eterno e storico della bellezza, armonia di linee e di rapporti).»²¹

La sua più interessante lezione sulla capacità dell'architettura moderna di dialogare con la storia è espressa attraverso il rimprovero ai suoi concittadini:

20. Giuseppe Terragni, "Discorso ai Comaschi. Bozza originale per l'Ambrosiano dell'1/03/1940", ripubblicato in Enrico Mantero, op. cit., pag. 40-42.

21. Giuseppe Terragni, "Discorso ai Comaschi. Bozza originale per l'Ambrosiano dell'1/03/1940", ripubblicato in Enrico Mantero, op. cit., pag. 50.

22. Giuseppe Terragni, "Discorso ai Comaschi. Bozza originale per l'Ambrosiano dell'1/03/1940", ripubblicato in Enrico Mantero, op. cit., pag. 50-51.

«Ma sarei tanto curioso che i miei buoni comaschi mi sciogliessero un dubbio che nella presente circostanza si è ingigantito: che cosa vogliono in fatto d'architettura? Il moderno, pare che lo discutano per non dire lo detestino: Monumento ai caduti, Novocomum, Casa del fascio, insegnino; l'antico ora lo vorrebbero (a detta della stampa locale) distrutto dalle fondamenta; e che volete forse della nostra bella città fare un solo grande parco dal lago alle colline con qualche graziosa tintoria abilmente dissimulata fra il verde? [...] Credetemi cari e buoni comaschi, che la sistemazione di un centro di città italiana equivale all'opera sapiente di un bravo chirurgo. Col vostro agitarvi senza una ragione, vi renderete simili a un paziente che intendesse guidare la mano del chirurgo mentre sta per eseguire una difficile operazione. Bisogna sentire l'orgoglio di una eredità gloriosa senza rinunciare a vivere di una vita propria. In arte bisogna creare [...] "un patrimonio nuovo accanto all'antico" non sopra le rovine dell'antico.»²²

Terragni, Hilberseimer e Le Corbusier

L'idea proclamata da Terragni che la nuova architettura dovesse nascere dal confronto con l'antico e dal reciproco rispetto tra storia e modernità, rappresentava in quegli anni un'eccezione nel panorama dell'architettura internazionale.

Infatti, l'atteggiamento con cui Terragni disponeva le sue stecche multipiano sul tessuto medievale di Como, in un'ottica di ricucitura urbana, lo allontanava dalle contemporanee soluzioni di ridisegno della città avanzate dal razionalismo europeo, orientate invece alla cancellazione e sostituzione del tessuto antico.

La scelta di utilizzare edifici in linea, il cui sviluppo orizzontale riconnetteva gli isolati esistenti, mentre l'emergenza verticale del blocco residenziale dichiarava la modernità linguistica dell'intervento urbano, costituiva, invece, un evidente riferimento ai blocchi isolati dei redents e delle siedlungen, con cui negli stessi anni si delineavano i nuovi isolati moderni in ambito europeo.

Le esperienze di interventi urbani più significativi del periodo, si ritrovano nell'ambito dell'urbanistica razionale tedesca che, tra gli anni '20 e '30, interveniva sul tessuto urbano definendo gli isolati aperti della nuova città, attraverso la disposizione di edifici in linea secondo una maglia geometrica regolare.

Particolarmente interessante è il progetto per la riorganizzazione del centro di Berlino elaborato da Ludwig Hilberseimer nel 1929, in quanto, analogamente a Terragni, affrontava il tema dell'inserimento di un nuovo brano di tessuto urbano in pieno centro storico.

L'intervento prevedeva la sostituzione di parte del tessuto antico antistante la piazza del Gendarmenmarkt con nove isolati moderni, la cui dimensione risultava evidentemente fuori scala (fig. 272).

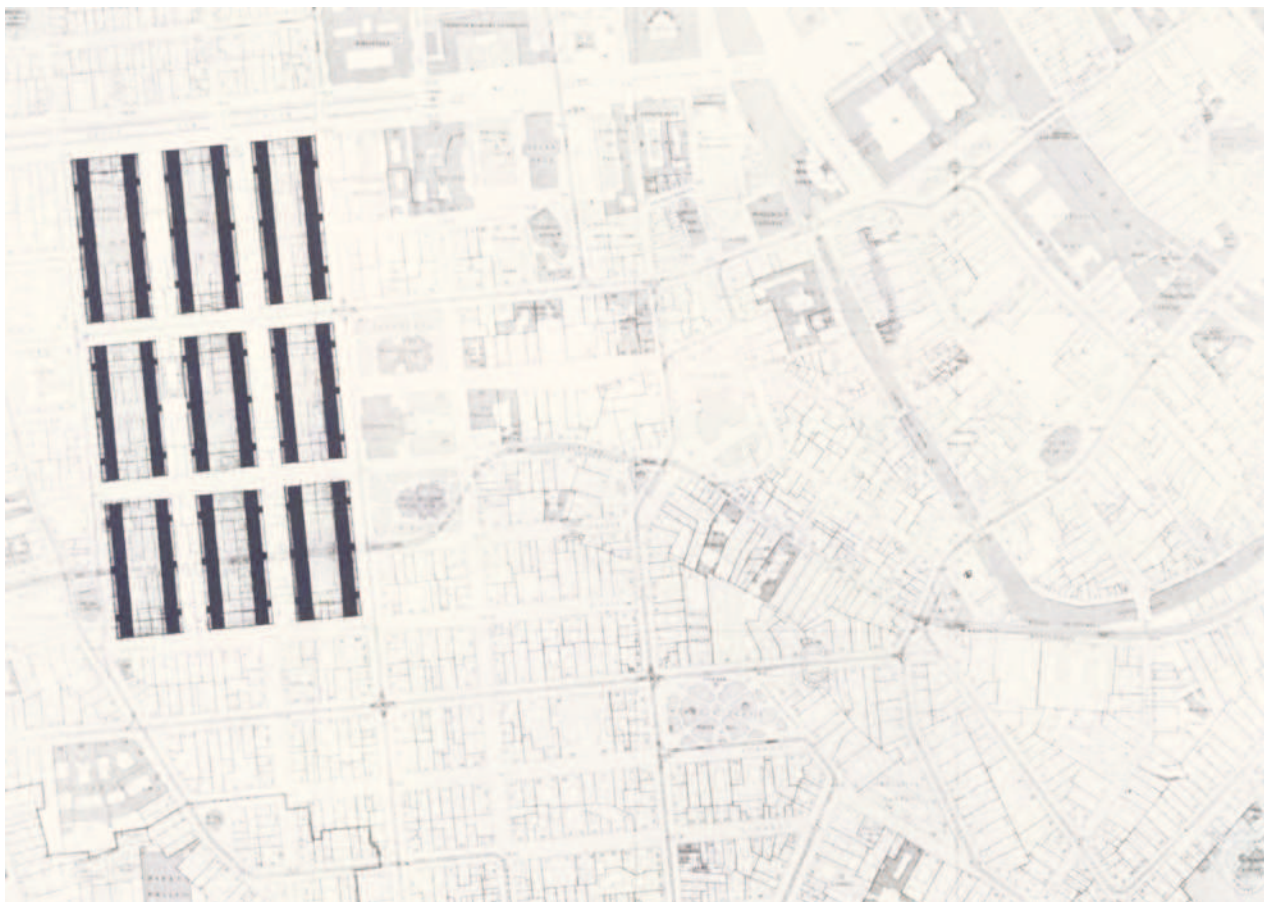


Fig. 272. Ludwig Hilberseimer, progetto per la riorganizzazione del centro di Berlino, 1929.

Fig. 273. Ludwing Hilberseimer, progetto per la riorganizzazione del centro di Berlino, 1929, assonometria e variante di traffico su 3 livelli.

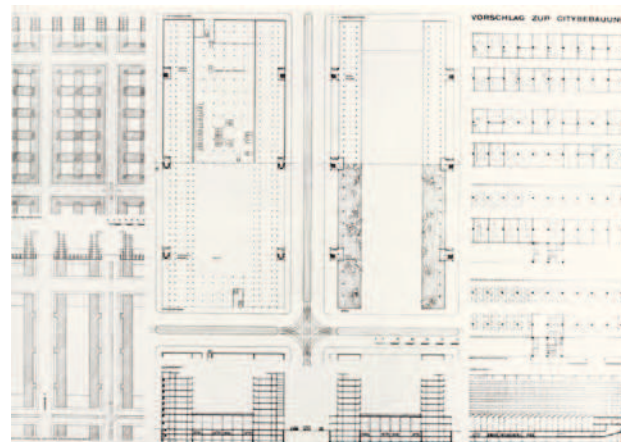
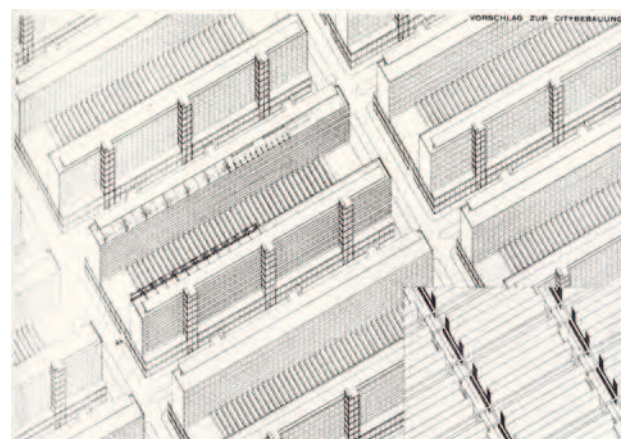
Fig. 274. Ludwing Hilberseimer, progetto per la riorganizzazione del centro di Berlino, 1930, piante e sezioni.

Lo schema funzionale era molto simile a quello ideato da Terragni a Como: un sistema basamentale in cui si collocavano gli uffici, che in questo caso era una piastra rettangolare alta due livelli e di dimensione pari all'intero isolato, e un secondo sistema sovrapposto, costituito da due stecche residenziali per ogni piastra. Queste ultime erano dei blocchi sviluppati su un'altezza di 8 livelli, posizionati a delimitazione dei lati lunghi di ogni isolato. I collegamenti verticali erano costituiti da 3 parallelepipedi verticali addossati all'edificio in linea (fig. 273).

La viabilità veicolare e pedonale era differenziata su due livelli, collegati da un sistema di rampe e dal posizionamento di ascensori e scale mobili in corrispondenza delle fermate dei mezzi di trasporto pubblico (fig. 274).

Il nuovo tessuto ideato da Hilberseimer sostituiva all'isolato chiuso e compatto della città storica l'isolato aperto della modernità:

«la città del futuro deve avere il carattere di una realizzazione programmata, di un organismo studiato in ogni sua parte [...]. Tutti i difetti devono essere individuati ed eliminati; la città deve essere progettata e costruita sulla base dei suoi stessi elementi, creata, in un significato completamente nuovo del termine. Essa deve mettere in pratica le esigenze fondamentali dell'urbanistica. Il piano deve essere chiaro ed ordinato. Niente cortili chiusi. Gli isolati aperti ed ariosi. La larghezza delle strade e dei cortili deve essere commisurata all'altezza degli edifici. La circolazione regolata e diversificata in base



al tipo di traffico, in modo che su ogni livello circolino determinati mezzi di trasporto e non altri.»²³

L'impianto dell'intervento seguiva le giaciture urbane della maglia ortogonale che strutturava gli isolati preesistenti. Ma più che una sensibilità verso il tessuto storico, questa scelta confermava una regola costante nell'urbanistica di Hilberseimer, relativa all'adozione del reticolo cartesiano:

«Non si può sollevare nessuna obiezione fondamentale al sistema geometrico artificiale [...]. Elaborare il piano della città a partire da considerazioni geometriche corrisponde ai principi di base di tutta l'architettura. La linea retta, l'angolo retto ne sono sempre stati gli elementi più eleganti. Non corrisponde meglio alla nostra sensibilità attuale, al nostro spirito ordinatore, la chiarezza della linea retta che non l'arbitrarietà di quella curva?»²⁴

Come sottolinea Christine Mengin, in uno scritto dedicato all'architetto, la registrazione del nuovo intervento attraverso la griglia regolare è assunto come rappresentazione urbana della modernità, mentre l'irregolarità del tessuto è un carattere tipico della città storica:

«Il ricorso a un piano a scacchiera si giustifica essenzialmente per il fatto che l'altro tipo di piano, quello detto "organico", scaturisce dall'evoluzione naturale del tracciato urbano nel corso dei secoli.»²⁵

Quindi, nonostante le analogie con l'intervento di Terragni, riscontrabili nel comune utilizzo del blocco isolato in linea, nella configurazione di isolati aperti e nell'articolazione del sistema urbano attraverso una sovrapposizione volumetrica coincidente con una differenziazione funzionale, l'atteggiamento con cui i due architetti si relazionano al centro storico sono molto diverse.

Nel fronteggiarsi delle stecche multipiano di Hilberseimer, che definiscono isolati di dimensione doppia rispetto al tessuto preesistente, non traspare nessuna attenzione per il contesto. L'emergenza dei blocchi residenziali come dei fuori scala nello skyline della città, denota, infatti, una assoluta indifferenza verso gli edifici di grande pregio architettonico che caratterizzano l'area di intervento, quali la Konzerthaus di Schinkel e le chiese gemelle del Deutscher Dom e Französischer Dom (fig. 275). Un atteggiamento verso la storia esattamente opposto alla sensibilità dimostrata da Terragni verso il tessuto medievale di Como e i suoi edifici monumentali.

23. Julius Hoffmann, *Groszstadtarchitektur*, Stoccarda, 1927, ed. Italiana Clean, Napoli, 1981, pag. 12-13, ripubblicato in Christine Mengin, *"L'architettura della Großstadt"*, in Marco De Michelis, Agnes Kohlmeyer (a cura di), Ludwing Hilberseimer 1885/1967, Rassegna n°27, n° monografico, settembre 1986, C.I.P.I.A., Bologna, 1986, pag. 37.

24. Ludwing Hilberseimer, *"Vom städtebaulichen Problem der Grossstadt"*, in Sozialistische Monatshefte, giugno 1923, pag. 355, ripubblicato in Christine Mengin, *"L'architettura della Großstadt"*, in Marco De Michelis, Agnes Kohlmeyer (a cura di), op. cit., pag. 37.

25. Christine Mengin, *"L'architettura della Großstadt"*, in Marco De Michelis, Agnes Kohlmeyer (a cura di), op. cit., pag. 38.

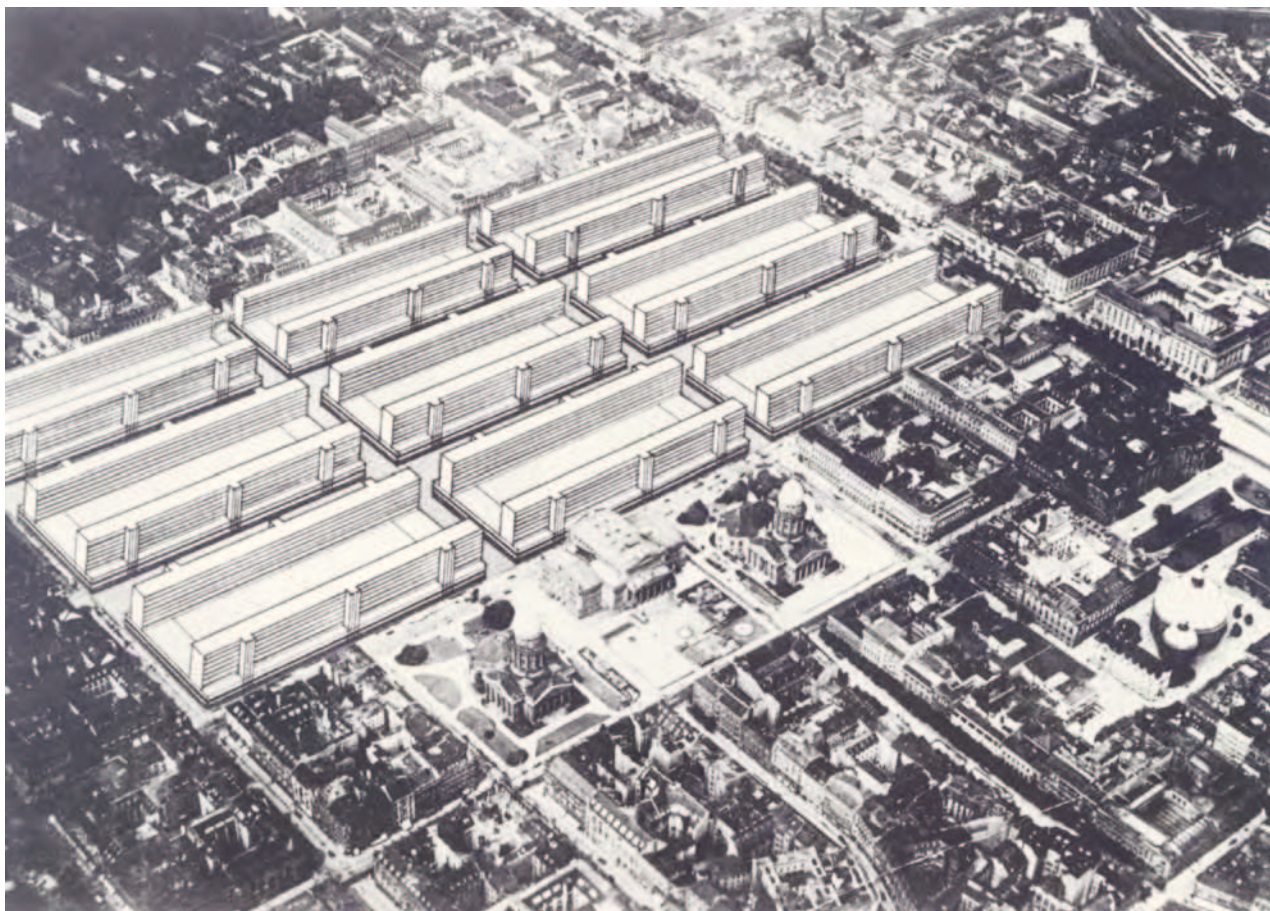


Fig. 275. Ludwig Hilberseimer, progetto per la riorganizzazione del centro di Berlino, 1930, prospettiva a volo d'uccello.

Hilberseimer considerava, infatti, la città nuova e quella antica come due entità nettamente separate:

*«Nel costruire le grandi città non ci si è resi conto che si trattava di articolare un nuovo corpo governato da leggi proprie, che si distingueva non solo quantitativamente ma anche, e soprattutto, qualitativamente dalla città del passato. Di qui, l'aspetto disordinato e caotico di tutte le grandi città che sono veri prodotti del caso.»*²⁶

Eppure Hilberseimer, convinto che *«[...] non esiste la città in sé. Le città sono individualità la cui fisionomia dipende dal carattere del paesaggio e degli abitanti nonché dalla funzione che esse svolgono nella vita politica ed economica.»*²⁷, aveva affermato nel 1927 che:

*«La realtà modifica tutte le astrazioni. I suoi dati costituiscono l'elemento fondamentale dell'urbanistica e, nel corso della ristrutturazione di un organismo urbano, essi non possono essere ignorati.»*²⁸

Un analogo principio di cancellazione del tessuto preesistente della città tradizionale e della sua sostituzione con il nuovo è espresso da Le Corbusier, attraverso il progetto dell'Ilot Insalubre, elaborato nel 1936 per la città di Parigi.

Come nel caso di Como, la contemporanea proposta del maestro riguardava il risanamento di una parte del tessuto storico parigino, considerato appunto insalubre.

Gli studi di Le Corbusier per il piano urbano generale di Parigi risalivano al 1922, con il progetto della città contemporanea per 3 milioni di abitanti (fig. 276), presentato al Salon d'Automne, seguito dal Plan Voisin, esposto al Pavillon des Temps Nouveaux del 1925.

Queste proposte mostravano la teoria urbana di Le Corbusier, il quale ripensava la città moderna come un sistema di grandi oggetti isolati, quali i redants e i grattacieli a croce, disposti su un esteso spazio orizzontale, adibito per lo più a parco verde.

In particolare, il progetto per l'Ilot Insalubre n° 6", elaborato per il 6° Congresso CIAM del 1939, scaturiva da uno studio generale della città (fig. 277), che spaziava dall'ambito demografico al tema della viabilità (fig. 278), schematizzando persino l'incidenza della tubercolosi per determinare le aree insalubri di Parigi (fig. 279).

26. Ludwig Hilberseimer, "Vom städtebaulichen Problem der Grossstadt", in Sozialistische Monatshefte, giugno 1923, ripubblicato in Christine Mengin, "L'architettura della Großstadt", in Marco De Michelis, Agnes Kohlmeyer (a cura di), op. cit., pag. 37.

27. Ludwig Hilberseimer, Grosstadtbauten, Apossvverlag, Berlino, 1925, pag. 20, ripubblicato in Christine Mengin, "L'architettura della Großstadt", in Marco De Michelis, Agnes Kohlmeyer (a cura di), op. cit., pag. 42.

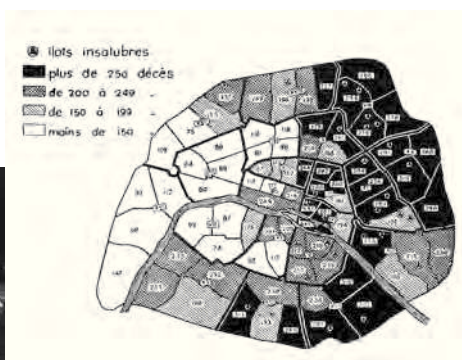
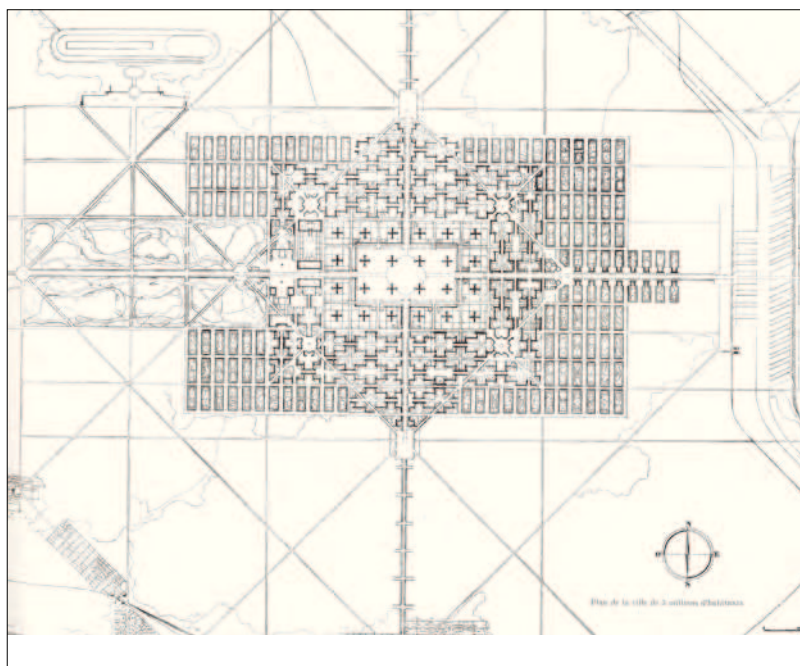
28. Julius Hoffmann, Grosstadtarchitektur, Stoccarda, 1927, ed. Italiana Clean, Napoli, 1981, pag. 8, ripubblicato in Christine Mengin, "L'architettura della Großstadt", in Marco De Michelis, Agnes Kohlmeyer (a cura di), op. cit., pag. 42.

Fig. 276. Le Corbusier, Plan de la ville de 3 millions d'habitants, 1922.

Fig. 277. Le Corbusier, Ilot Insalubre n° 6, Paris, 1938, Inserimento dell'area di intervento "dans le phénomène urbain".

Fig. 278. Le Corbusier, Ilot Insalubre n° 6, Paris, 1938, Schematizzazione dei fenomeni urbani nella città di Parigi.

Fig. 279. Le Corbusier, Ilot Insalubre n° 6, Paris, 1938, Schematizzazione dell'incidenza della tubercolosi sulla mortalità della popolazione di Parigi.



Così Le Corbusier presentava il suo progetto:

«Cet “Ilot N°6” (quartier classé insalubre et destiné à la démolition) devrait être le prétexte du déclenchement des nouvelles entreprises de la ville de Paris. Seules de larges méthodes peuvent être efficaces. Toute entreprise de détail à l'intérieur de la ville doit s'insérer régulièrement dans des prévisions d'ensemble (nécessaires et suffisantes): plan urbain. Mais ce plan urbain ne peut être juste que s'il est dicté par les conditions régionales, qui sont elles-mêmes fonctions des conditions nationales. On s'aperçoit aujourd'hui que l'Urbanisme ne peut plus demeurer une affaire strictement municipale. Par les voies de terre, de fer, d'eau et d'air, l'urbanisme est la manifestation même de la vie nationale.

L'étude de cet “Ilot N°6” est une démonstration éloquente de l'interdépendance des facteurs évoqués ci-dessus. Elle démontre que la réalisation d'une solution raisonnable, aujourd'hui 1938, impose la rédaction et la mise en vigueur d'un nouveau statut du terrain, de nouvelles règles édictées, de nouvelles méthodes d'entreprise (techniques et financières). Une vérité apparaît de plus en plus certaine, à l'occasion d'études d'urbanisation pour diverses villes: c'est que l'équipement des pays en villes et campagnes, au long des quatre routes (terre, fer, air, eau) représente le véritable problème posé à la civilisation machiniste, représente le véritable, le fondamental programme de la production industrielle. Programme immense, marché immense, activité massive faiseuse de richesse et d'abondance, sur une ligne positive, constructive, productive de joies et de bienfaits.»²⁹

Analogamente al progetto di Terragni, quindi, la proposta di Le Corbusier ha origine da uno studio urbano più ampio che abbraccia l'intera città, per poi concentrarsi sul risanamento di un'area specifica del tessuto urbano storico, denominata Ilot n° 6 (fig. 280-281-282).

L'analisi di Como e del suo quartiere medievale sensibilizzò, però, Terragni verso il tema della presenza storica, focalizzando la sua attenzione sul problema del difficile inserimento di un progetto moderno in un tessuto antico. Nel caso di Le Corbusier, invece, lo sguardo su Parigi, preliminare all'elaborazione del progetto, non modificò la sua teoria urbana, secondo la quale l'inserimento del nuovo doveva necessariamente passare per la cancellazione e sostituzione dell'antico.

Infatti, nonostante il comune ripensamento del tessuto urbano mediante isolati aperti, sui quali si dispongono le stecche multipiano di Terragni, o i redanti di Le Corbusier, l'esito dell'intervento in relazione al confronto con le preesistenze è notevolmente diverso. Mentre, come abbiamo già analizzato, Terragni riesce ad intessere delle relazioni con la città, pur sostituendone una parte del tessuto demolito, Le Corbusier inserisce il suo nuovo impianto urbano, rifiutandosi di dialogare con il contesto (fig. 283-284).

29. Le Corbusier, "Proposition représentant la première étape des Grand Travaux de Paris", in Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre Complètes en 8 volumes, vol. 3 1934-1938, M. Bill edizioni, Birkhäuser Publishers, Basel-Boston-Berlin, 1939, pag. 48.

Fig. 280. Le Corbusier, Ilot Insalubre n° 6, Paris, 1938, Pianta piano terra.

Fig. 281. Le Corbusier, Ilot Insalubre n° 6, Paris, 1938, Pianta coperture.

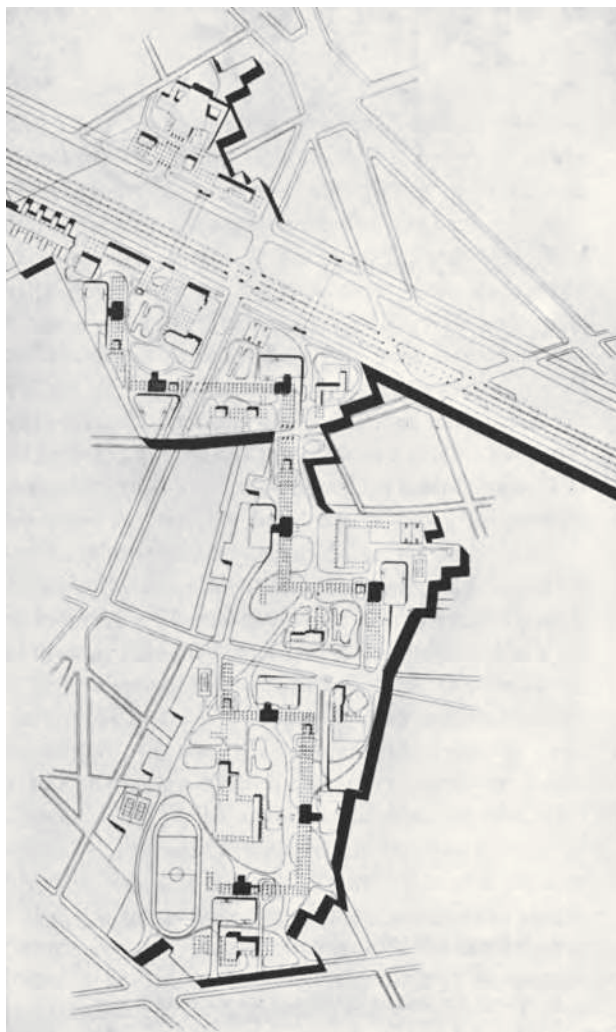
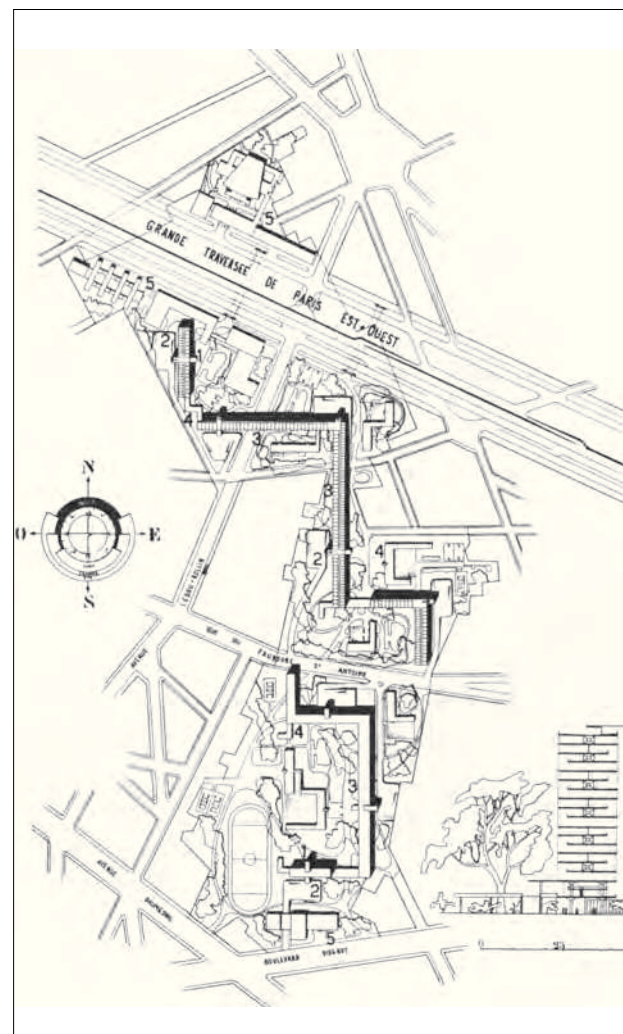


Fig. 282. Le Corbusier, Ilot Insalubre n° 6, Paris, 1938, Pianta a livello dei pilotis.



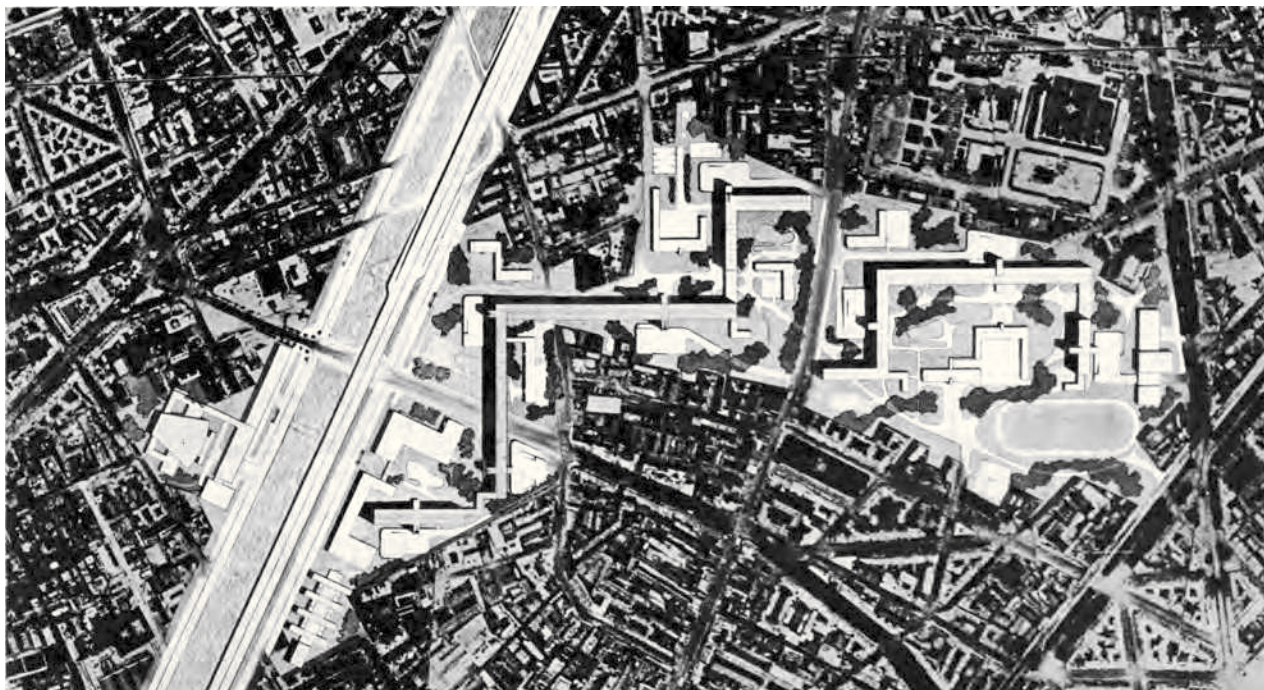


Fig. 283. Le Corbusier, Ilot Insalubre n° 6, Paris, 1938, Vista aerea.

Fig. 284. Le Corbusier, Ilot Insalubre n° 6, Paris, 1938, Vista prospettica.



30. Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, il Saggiatore, Milano, 1981, pag. 13.

Nell'evidente salto di scala tra gli edifici a nastro di Le Corbusier e il tessuto parigino circostante non si riconosce nessun tentativo di relazione con la città, della quale non vengono rispettate nemmeno le giaciture e gli assi stradali, ad eccezione dei percorsi stradali principali che attraversano l'area ricongiungendosi alla maglia urbana.

In merito alla distinzione operata tra i casi studio nelle due categorie architettoniche e in quella urbana, è significativo, inoltre, notare la contrapposizione tra la scelta di edifici costruiti per esemplificare il dialogo contestuale alla scala architettonica e di un progetto mai realizzato per discutere invece sulla dimensione della città.

Negli ultimi cinquant'anni, infatti, mentre è più facile riscontrare la presenza di singole architetture contemporanee nei centri storici delle città italiane o europee, gli interventi su larga scala hanno avuto, invece, meno fortuna e spesso sono rimasti solo su carta, proprio come negli esempi proposti, oppure si sono tradotti, in molti casi, più in indicazioni di strategia politica che in vere e proprie guide operative ad interventi di riconfigurazione urbana.

Anche iniziative progettuali più recenti e di largo respiro, come il concorso internazionale per la sistemazione del quartiere parigino di Les Halles del 1979, a cui partecipano, tra i 600 concorrenti, anche i più noti architetti italiani dell'epoca, non riescono comunque ad incidere sul disegno complessivo della città. Queste rimangono, infatti, circoscritte ad un'area di intervento ben definita, che in questo caso è l'immenso rettangolo vuoto all'interno della maglia urbana parigina, creato dalle demolizioni delle strutture dei mercati generali coperti, realizzate tra il 1852 e il 1872 da Victor Baltard e distrutte tra il 1972 e il 1973, ad eccezione di un unico padiglione.

E' particolarmente interessante, a tale proposito, l'affermazione di Colin Rowe:

*«La città dell'architettura moderna (potremmo anche dire la città moderna) non è ancora stata costruita: a dispetto delle buone intenzioni e della buona volontà dei suoi fautori essa è rimasta soltanto un progetto o è diventata un aborto e non c'è più motivo di sperare, mi sembra, che le cose cambino.»*³⁰

Egli fa riflettere sul fatto che, probabilmente, la causa del fallimento della Modernità alla scala urbana è da ricercare nei fondamenti stessi della teoria sulla città del Movimento Moderno. Mentre, infatti da un punto di vista linguistico esso è stato una rivoluzione positiva per l'architettura, i cui effetti sulle regole compositive e sugli elementi della composizione si ritrovano ancora oggi, e il caso romano di Meier ne è

appunto una dimostrazione, dal punto di vista urbano il presupposto basato sulla cancellazione dell'antico e la sovrapposizione del nuovo sull'esistente, si è dimostrato in realtà poco efficace.

Come precisa ancora Rowe, la spazialità orizzontale infinita proposta dalla Modernità, non è stata infatti in grado di sostituire efficacemente il modello urbano della città tradizionale, caratterizzato da spazi chiusi e definiti:

«[...] se quel modello anticipatorio di città di oggetti isolati e radi e di sequenze di vuoti, se quella città della libertà e della società «universale» non è poi da scartare ed è più valida, nei suoi tratti essenziali, di quanto vogliono ammettere i suoi detrattori; e se d'altra parte, pur apprezzandola, non piace a nessuno, resta il problema: che cosa tentiamo di farne?

[...] qualunque cosa si possa dire della città tradizionale, è in grado la città dell'architettura moderna di fornire una base percettiva altrettanto adeguata? L'ovvia risposta sembra essere: no. Giacché è evidente che, se gli spazi limitati e strutturati possono facilitare l'identificazione e l'intesa, un indefinito vuoto naturalistico privo di riconoscibili confini, finirebbe per sottrarsi a ogni comprensione.

[...] Infatti, [...] se il riconoscimento di un qualche tipo di campo per quanto chiuso, è il presupposto di ogni esperienza percettiva, se la consapevolezza del campo precede la consapevolezza della forma allora, quando questa non è sostenuta da alcuno schema di riferimento riconoscibile, può soltanto indebolirsi e divenire auto-distruttiva.»³¹

La lettura proposta da Rowe tra i due modelli di città, quello tradizionale della città antica e quello elaborato dal Movimento Moderno, mette a confronto la texture che caratterizza la densità edilizia, il rapporto tra il pieno e il vuoto e la scala delle due città:

«[...] la forma tipica della città tradizionale [...] è così all'opposto, in ogni senso, dalla città dell'architettura moderna che questi due modelli potrebbero addirittura essere interpretati come le due letture alternative di un qualche diagramma gestaltico che registri le variazioni del fenomeno planimetrico. Infatti, il primo è quasi tutto bianco e il secondo quasi tutto nero; il primo è un cumulo di solidi in un vuoto quasi intatto, il secondo un insieme di vuoti all'interno di un solido ampiamente rispettato; e in entrambi i casi il terreno fondamentale evoca due categorie completamente diverse: nel primo l'oggetto, nel secondo lo spazio.

[...] sottolineare brevemente i pregi evidenti della città tradizionale a dispetto dei suoi altrettanto evidenti difetti: la matrice solida e continua o texture che dà energia allo spazio specifico, che è il suo reciproco; il suo derivato piazza/strada che funge da valvola di sfogo sociale e fornisce una chiave di lettura della struttura; e,

31. Colin Rowe, op. cit., pag. 108-109.

32. Colin Rowe, op. cit., pag. 105.

33. Bruno Zevi, "1940. Casa Vietti nel del quartiere "Cortesella", Como. Progetto di conservazione e inserimento", in Bruno Zevi (a cura di), Giuseppe Terragni, Zanichelli, Bologna, 1980, pag. 190.

altrettanto importante, la grande versatilità del terreno o della texture di fondo.»³²

Un confronto analogo si ritrova anche accostando al tessuto della città antica il progetto urbano di Terragni o quelli di Hilberseimer a Berlino e di Le Corbusier a Parigi. Al tessuto denso della città storica, costituito da isolati chiusi e disposti secondo una maglia urbana regolare, si sovrappongono in tutti e tre i casi dei nuovi tessuti, definiti da edifici in linea, i quali completano la maglia urbana determinando un salto di scala rispetto al tessuto preesistente, pratica comune della città della modernità.

Ma l'accostamento tra questi tre progetti, dei quali nessuno è stato realizzato, evidenzia, infine, l'esistenza di due atteggiamenti prevalenti nel rapporto del nuovo con l'antico: da un lato la continuità con il tessuto urbano preesistente, espressa dall'intervento di Terragni; dall'altro la sua cancellazione e sostituzione con il nuovo, operazione tipica nelle teorie urbane del Movimento Moderno.

La sensibilità dimostrata da Terragni verso il tessuto storico della sua città, è dunque l'aspetto più interessante che allontana il progetto per la Cortesella dagli interventi su Berlino e Parigi di Hilberseimer e Le Corbusier. Nonostante, infatti, tutti e tre operino una sostituzione del tessuto della città antica, l'atteggiamento che ha guidato il progetto di Terragni si distingue per la capacità di accostarsi all'antico, senza cancellarne la memoria.

Scriva a tale proposito Bruno Zevi nel 1980:

«Per "risanamento integrale" del fatiscante quartiere della Cortesella, le autorità intendevano la demolizione e ricostruzione totale. Terragni si oppone, e lotta per conservare le parti valide del vecchio tessuto urbano. Propone di salvare il fronte quattrocentesco a loggiato della casa Vietti e ne studia l'inserimento nel nuovo contesto. Rispetta l'antico senza segregarlo, anzi chiamandolo a partecipare al volto alternativo della città. E' una lezione di metodo tuttora valida, antitetica sia alla distruzione che una squadra fascista tentò di perpetrare, e che purtroppo fu attuata durante la guerra, sia alla pseudoteoria del ripristino indiscriminato. Per Terragni valeva l'incontro-scontro dialettico tra due qualità: quella insita nelle opere d'arte del passato, e quella derivante dallo slancio inventivo dell'avanguardia.»³³

Ecco dunque perché abbiamo considerato un'eccezione l'atteggiamento di Terragni verso la città storica, rispetto alle contemporanee elaborazioni urbane della modernità.

Ed è interessante a tale proposito ricordare l'affermazione di Daniele Vitale, che sottolinea la complessità e l'originalità della figura di Terragni:

«Ciò che ci interessa, di Terragni, è dunque questo modo di concepire il problema della città antica come problema concreto di architettura e di progetto, come sistema complesso di tensioni e di opposizioni tra elementi storici ed elementi contemporanei. Così i progetti per la città murata possono essere visti come uno spaccato originale e discontinuo di elaborazioni sul tema del centro storico, uno dei punti più approfonditi della riflessione dei razionalisti italiani e certo uno dei loro aspetti più originali rispetto al movimento europeo.»³⁴

34. Daniele Vitale, "Terragni e il tema del centro storico: progetti per la città murata di Como", in *Rassegna* n° 11, settembre 1982, n° monografico su Giuseppe Terragni a cura di Daniele Vitale, Editrice C.I.P.I.A. s.r.l., Bologna, 1982, pag. 72.

Bibliografia specifica

1. Bruno Zevi (a cura di), Giuseppe Terragni, Zanichelli, Bologna, 1980.
2. Daniele Vitale (a cura di), *Rassegna* n° 11, settembre 1982, n° monografico su Giuseppe Terragni, Editrice C.I.P.I.A. s.r.l., Bologna, 1982.
3. Enrico Mantero, Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano, edizioni Dedalo, Bari, 1983.
4. Marco De Michelis, Agnes Kohlmeyer (a cura di), Ludwing Hilberseimer 1885/1967, *Rassegna* n°27, n° monografico, settembre 1986, C.I.P.I.A., Bologna, 1986.
5. Silvia Danesi, Luciano Patetta (a cura di), Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo, Electa, Edizioni "La Biennale di Venezia", Milano-Venezia, 1994.
6. Antonino Saggio, Giuseppe Terragni. Vita e opera, Editori Laterza, Bari, 1995.
7. Giorgio Ciucci (a cura di), Giuseppe Terragni, opera completa, Milano, 1996.
8. Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complètes en 8 volumes*, vol. 1 1910-1929, M. Bill edizioni, Birkhäuser Publishers, Basel-Boston-Berlin, 1999.
9. Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complètes en 8 volumes*, vol. 2 1929-1934, M. Bill edizioni, Birkhäuser Publishers, Basel-Boston-Berlin, 1999.
10. Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complètes en 8 volumes*, vol. 3 1934-1938, M. Bill edizioni, Birkhäuser Publishers, Basel-Boston-Berlin, 1999.

CAPITOLO 6

I tre casi studio a confronto: un bilancio complessivo

I tre casi studio a confronto: un bilancio complessivo

«Credo che l'architettura non ha niente a che vedere con l'invenzione di forme inedite, né con il gusto personale; l'architettura è per me un'arte oggettiva che nasce dallo spirito del tempo.»¹

Ludvig Mies van der Rohe, 1965

1. Ludvig Mies van der Rohe, Introduzione al libro di Werner Blaser, Mies van der Rohe. Die Kunst der Struktur, Verlag fur Architektur, Zurich-Stuttgart, 1965; trad. it. Mies van der Rohe, Zanichelli, Bologna, 1977, in Carlos Marti Aris, Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura, Città Studi Edizioni, Torino, 1994, pag. 140.

Di fronte alla, purtroppo sempre più comune, indifferenza che l'architettura contemporanea dimostra nei confronti del contesto nel quale si inserisce, i tre casi studio analizzati propongono tre diverse declinazioni progettuali delle modalità di dialogo tra modernità e storia.

Essi non vogliono suggerire dei modelli operativi da imitare, o indicare dei metodi di intervento sulla città storica universalmente validi. Nella consapevolezza che operare nella città storica è un'esperienza progettuale complessa e appassionante, che va ridefinita di volta in volta, caso per caso, questi tre esempi vogliono semplicemente segnalare una possibilità o, nel clima di incertezze e confusione che caratterizza la nostra epoca, la speranza che la testimonianza del presente continui a fare parte dei tempi lunghi della stratificazione storica delle nostre città, in cui da sempre l'architettura di ogni epoca ha trovato il proprio posto accanto all'antico.

Alla luce degli approfondimenti condotti sui singoli casi, può essere utile evidenziare analogie e differenze che si riscontrano tra di essi, al fine di comprendere meglio come ciascuno dei casi proposti interpreti la relazione con il tessuto storico delle tre città esaminate.

Gardella e Meier tra assonanza e contrasto contestuale

Ritornando alla iniziale classificazione dei casi studio secondo categorie tematiche, ricordiamo che la Casa alle Zattere di Gardella a Venezia e il Museo dell'Ara Pacis di Richard Meier a Roma operano all'interno del tessuto della città storica alla scala architettonica, mediante un intervento puntuale su un singolo edificio che parla con il contesto attraverso relazioni per lo più linguistiche.

Nella pag. precedente:
Fig. 285. Giuseppe Terragni, Progetto per la conservazione e l'inserimento di Casa Vietti nella ricostruzione del quartiere Cortesella, vista prospettica, 1942.

La suddivisione di queste categorie secondo le due scale di intervento dell'edilizia abitativa e delle emergenze urbane, sottolinea una differenza fondamentale tra le due architetture, relativa al rapporto dimensionale tra l'edificio e l'intorno urbano.

Gardella opera, infatti, inserendo un nuovo tassello all'interno di una cortina edilizia compatta, a destinazione prevalentemente residenziale e con poche emergenze architettoniche, per cui adotta sostanzialmente la stessa scala del tessuto circostante.

Meier, invece, realizza un edificio pubblico a destinazione museale all'interno di un vuoto urbano, in cui prevalgono le emergenze architettoniche sul tessuto connettivo residenziale. Egli inserisce quindi un meccanismo volumetrico che emerge per contrasto di scala sull'intorno e che risolve anche la definizione urbana dell'area.

Ripercorrendo le analisi effettuate sulle due architetture, illustrate attraverso le relative elaborazioni grafiche, possiamo individuare dei temi principali che racchiudono i diversi livelli di confronto sui quali si fonda il rapporto tra modernità e storia.

La lettura della casa alle Zattere di Gardella evidenzia che il dialogo contestuale con la città di Venezia si esplica fondamentalmente sul piano dei rapporti metrici e proporzionali tra il sistema compositivo del prospetto principale sul Canale della Giudecca e l'edilizia storica residenziale affacciata sul medesimo canale o sul Canal Grande.

Gli elementi architettonici e le regole compositive che strutturano le facciate dei palazzi veneziani diventano, infatti, un repertorio di forme e proporzioni al quale Gardella attinge, come in una sorta di catalogo dell'edilizia storica della città, per poi reinterpretarlo e tradurlo nel sistema metrico, nel ritmo dei pieni e dei vuoti, nella disposizione delle aperture, nella soluzione del coronamento, nei dettagli decorativi e in ogni altro elemento che caratterizza il prospetto di Casa Cicogna.

L'individuazione del sistema di modulazione di piante e alzati, la rappresentazione dello schema compositivo dalle prime versioni di progetto a quella realizzata, lo studio del ritmo di pieni e vuoti che denota la disposizione asimmetrica delle aperture sul prospetto e ogni altro elemento elaborato in fase di analisi, denotano appunto la capacità di Gardella di rielaborare l'ambiente veneziano in un preciso meccanismo di relazioni metriche.

Emerge, quindi, in questo caso l'intenzione progettuale a mimetizzarsi nell'ambiente veneziano, filtrando attraverso il linguaggio razionalista i caratteri propri dell'architettura storica della città, rispetto ai quali l'architettura di Gardella risulta in assonanza.

E' interessante notare che, mentre nella casa alle Zattere le regole proporzionali che modulano l'edificio diventano lo strumento principale di relazione con la città di Venezia, lo stesso tema è declinato da Gardella in contesti diversi con finalità opposte. Ci riferiamo al progetto non realizzato per il nuovo Teatro Civico di Vicenza, elaborato per un concorso ad inviti bandito dal Comune tra il 1968 e il 1969 e trasformato in progetto esecutivo tra il 1979 e il 1980 in seguito alla morte di Franco Albini, primo classificato. Il sito di progetto, un'area verde compresa tra viale Roma e viale Verdi a ridosso del centro storico, ripropone la localizzazione del Campo Marzo dell'ottocentesco teatro Verdi, distrutto dai bombardamenti bellici. Gardella realizza un'emergenza urbana caratterizzata da un volume stereometrico a base quadrata, di lato pari a circa 60 metri, tagliato in due parti non simmetriche dalla diagonale. Essa individua l'asse di ingresso e separa il palcoscenico dalla cavea, distinguendo le funzioni in due volumi di differente altezza, rispettivamente pari a 21,20 metri e 15 metri (fig. 286).

Nelle due versioni del progetto, elaborate nelle diverse fasi del concorso, il volume del teatro è posto ai margini del vuoto urbano rappresentato dal parco, prima con il lato di base parallelo al tracciato stradale e poi ruotato a 45°, in modo che il parallelismo si verifichi con il taglio diagonale che stacca i volumi (fig. 287).

Il sistema geometrico che regola i rapporti tra le parti dell'edificio, individuando le diagonali del quadrato come assi principali della composizione,

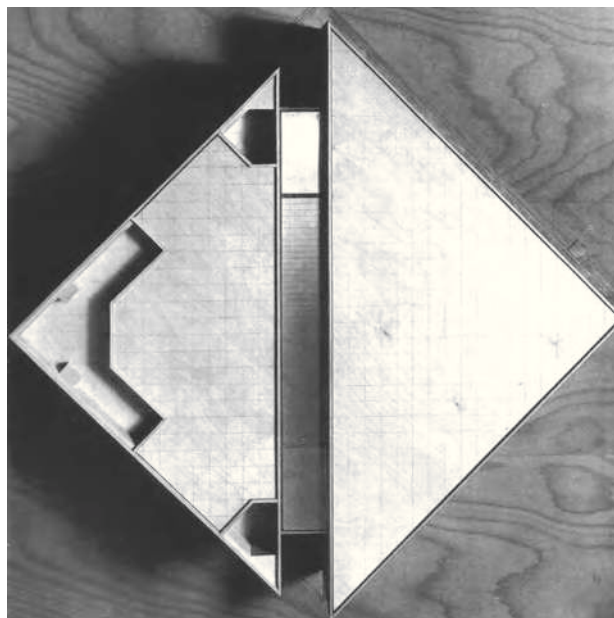
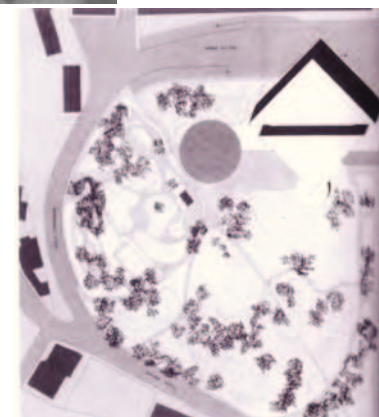


Fig. 286. Ignazio Gardella, Progetto di concorso per il nuovo Teatro Civico di Vicenza, 1968-1969, vista dall'alto del modello.

Fig. 287. Ignazio Gardella, Progetto di concorso per il nuovo Teatro Civico di Vicenza, planimetria della prima versione di progetto del 1968-1969 e della seconda versione del 1979-1980.



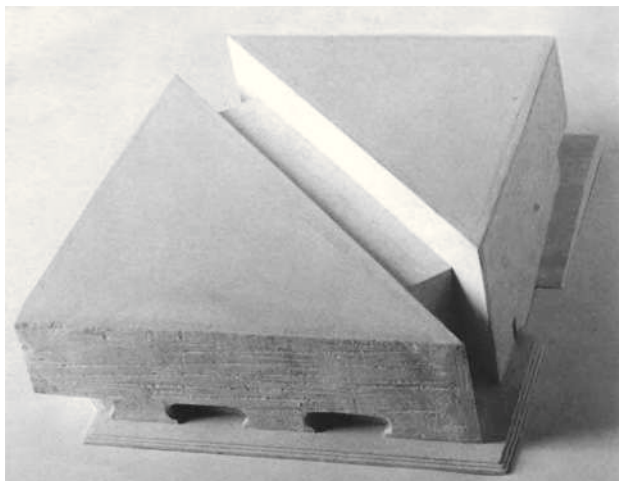
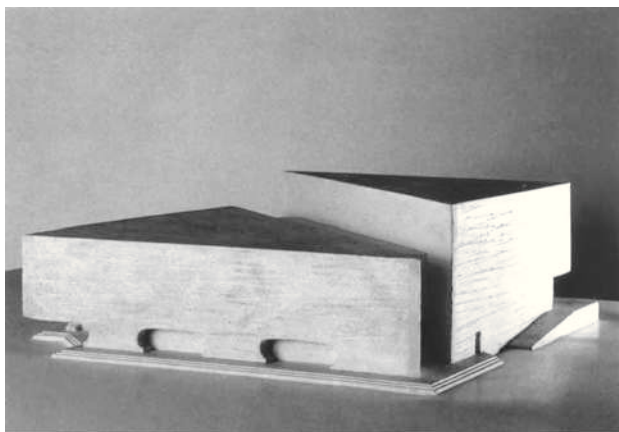


Fig. 288. Ignazio Gardella, Progetto di concorso per il nuovo Teatro Civico di Vicenza, 1968-1969, viste del modello.

non cerca relazioni contestuali dirette con l'intorno urbano, come avviene invece a Venezia, rimanendo autoreferenziale rispetto al contesto. Ma all'astrazione formale che caratterizza il volume, si associa una lettura del tessuto urbano che traduce la monumentalità dell'edificio in un oggetto isolato su un tessuto discontinuo, che dialoga a distanza con le emergenze architettoniche della Basilica palladiana, in Piazza dei Signori, e del Teatro Olimpico, in Piazza Matteotti.

La differenza più interessante tra le due opere gardelliane sta proprio nel diverso valore attribuito alle leggi proporzionali dei due edifici, i cui sistemi metrici sono ugualmente precisi e linguisticamente dominanti nella composizione, ma antitetici nella modalità di dialogo contestuale con la città. Mentre infatti nel caso del teatro la soluzione formale dei prospetti rappresenta l'elemento di contrasto linguistico con l'intorno urbano, ad eccezione del richiamo materico alla pietra bianca di Vicenza introdotta nel progetto esecutivo, nella casa veneziana, invece, essa sintetizza la ricerca di relazioni linguistiche con la città.

Questa peculiarità che contraddistingue la casa alle Zattere è concettualmente analoga alla soluzione progettuale elaborata nel caso che abbiamo già indicato come un precursore del dialogo contestuale, Asplund nel Municipio di Göteborg. Le riflessioni di Asplund si concentravano, infatti, prevalentemente sulla definizione linguistica del prospetto principale, il cui sistema metrico e ritmico diveniva l'elemento di

confronto con la preesistenza.

Decisamente affine a tale soluzione è l'accostamento alle rovine della chiesa de Las Escuelas Pias di Madrid del nuovo edificio della Biblioteca, realizzato da Jose Ignacio Linazasoro tra il 1996 e il 2004 (fig. 289). Anche in questo caso infatti la costruzione di una griglia proporzionale riferita ai rapporti dimensionali dell'edificio storico attiguo diventa il motivo dominante del prospetto, in cui il ritmo modulare delle aperture quadrate richiama il sistema compositivo del prospetto di Goteborg (fig. 290-291).

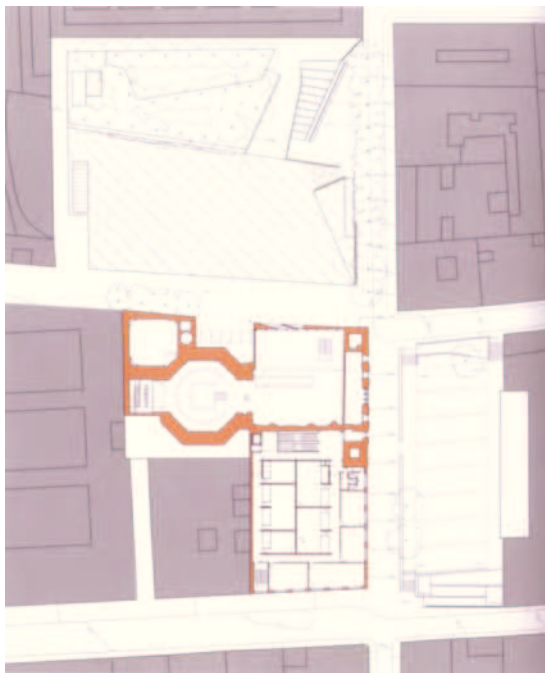


Fig. 289. Jose Ignacio Linazasoro, Biblioteca e Aulario nelle rovine de Las Escuelas Pias de Lavapiés, Madrid, 1996-2004, planimetria.

Fig. 290. Jose Ignacio Linazasoro, Biblioteca e Aulario nelle rovine de Las Escuelas Pias de Lavapiés, Madrid, 1996-2004, prospetto laterale.

Fig. 291. Jose Ignacio Linazasoro, Biblioteca e Aulario nelle rovine de Las Escuelas Pias de Lavapiés, Madrid, 1996-2004, prospetto su Piazza Augustin Lara.

Il Museo dell'Ara Pacis di Meier, invece, si relaziona al tessuto storico di Roma secondo modalità molto differenti da Gardella. In questo caso, infatti, il dialogo contestuale si esprime attraverso due diversi livelli di lettura, uno riguardante ancora una volta il sistema metrico che proporziona l'edificio e l'altro relativo alle relazioni urbane con l'intorno.

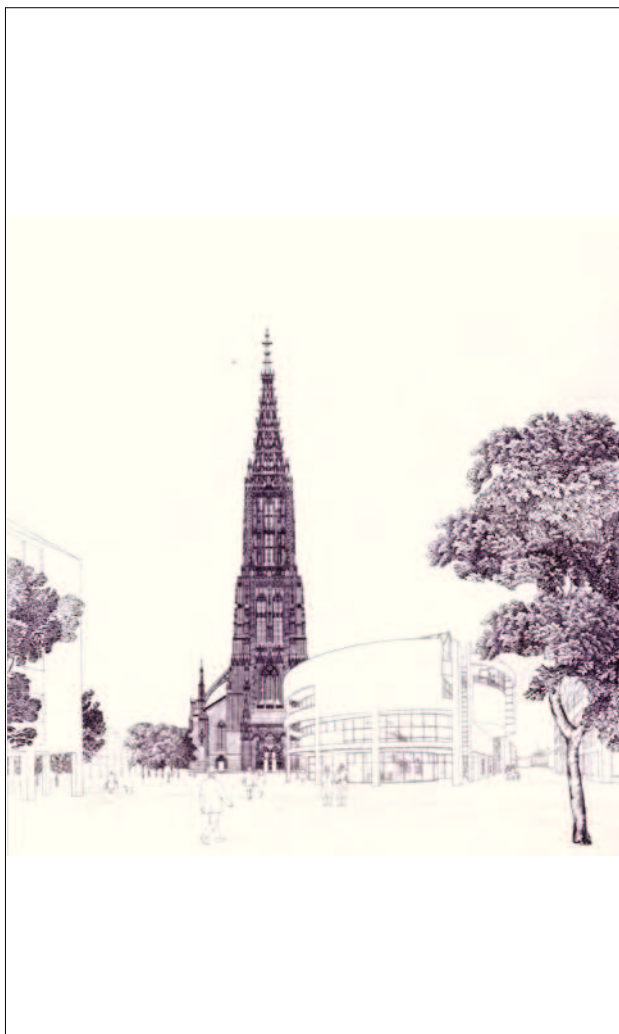
Le riflessioni avanzate in merito al sistema compositivo dell'opera, caratterizzato dall'incastro volumetrico e dallo slittamento dei piani che racchiudono lo spazio interno, evidenziano l'astrazione linguistica dell'edificio di Meier, che, come abbiamo già discusso, contiene in sé gli archetipi della Modernità. Quindi, sul piano delle relazioni linguistiche, il Museo esprime un carattere di autoreferenzialità rispetto al contesto.

A differenza di Gardella, infatti, l'edificio rappresenta, più che il dialogo con l'architettura storica romana, la ricerca di un conflitto, la manifestazione di uno scontro linguistico. Ad una prima osservazione, il Museo di Meier non mostra di fatto degli elementi formali che rimandino agli edifici di piazza Augusto Imperatore o a Roma in generale; non si rilevano particolari tentativi di assimilarsi all'ambiente, quanto piuttosto la volontà di apparire come un oggetto linguisticamente estraneo al contesto, in cui il nuovo è immediatamente distinguibile dall'architettura storica che lo circonda proprio perché non la imita. Questo aspetto è enfatizzato inoltre dal salto di scala, espediente che sottolinea la singolarità della funzione urbana pubblica rispetto alla continuità del tessuto intorno.

Tuttavia, anche in questo caso l'analisi dei rapporti metrici e proporzionali dell'opera rivela una sensibilità verso le preesistenze. Però, mentre Gardella costruisce il proprio sistema modulare sul confronto diretto con la città e le architetture contigue, Meier si rapporta direttamente all'oggetto attorno al quale si costruisce il suo edificio-teca, calibrando geometrie, proporzioni, slittamenti e sovrapposizioni degli elementi della composizione, sulla base di un sistema metrico desunto dai rapporti proporzionali dell'Ara Pacis.

All'astrazione linguistica che distingue il nuovo oggetto architettonico dagli edifici preesistenti romani, si contrappone, invece, una complessa ricerca di dialogo urbano, manifestata attraverso la morfologia dell'intero impianto. Questo dialogo si esprime nella scelta di riproporre allineamenti, direttrici urbane e giaciture che ricalcano tracce del precedente tessuto edilizio. Persino l'articolazione altimetrica dell'edificio, determinata dal sistema basamentale che chiude il fronte sul Tevere di Piazza Augusto Imperatore e raccorda le diverse quote altimetriche, è un chiaro elemento di relazione morfologica all'impianto urbano dell'area, in cui il progetto del suolo pubblico è assimilato all'intervento di costruzione del Museo.

La soluzione progettuale romana di Meier, che contrappone all'astrazione linguistica dal contesto la ricerca di relazioni con il tessuto storico della città, rimanda ad una situazione analoga risolta dall'architetto, l'edificio per mostre e congressi realizzato nel 1986 nella piazza della cattedrale gotica di Ulm (fig. 292).



Anche in questo caso, il posizionamento dell'edificio concorre alla definizione dello spazio urbano della piazza. Infatti, la sua collocazione nell'angolo sud-ovest segna l'allineamento con la Hirschstrasse e definisce l'ingresso alla piazza. Rispetto alla facciata principale della cattedrale, il centro culturale di Meier si dispone obliquamente ma, nell'irregolarità dello spazio urbano, tale soluzione riproporziona di fatto lo spazio antistante la chiesa, ripristinandone l'assialità (fig. 293).

Il sistema compositivo si basa sull'accostamento di più volumi ad un cubo principale, connessi tra loro mediante un ponte e articolati verso la piazza mediante quinte curve. La griglia geometrica che controlla lo spazio urbano è desunta dalle proporzioni del prospetto principale della cattedrale e diventa il motivo unificatore della piazza, leggibile attraverso la pavimentazione quadrata (fig. 294).

Inoltre, nonostante il linguaggio moderno dell'edificio esprima un contrasto linguistico con l'intorno, alcune soluzioni sono invece indicative di una volontà di dialogo. I tre grandi lucernari a falde che illuminano dall'alto il volume cubico, costituiscono infatti un evidente richiamo alle coperture del tessuto edilizio che fa da sfondo all'opera di Meier, delle quali i lucernari ne rielaborano forma e proporzioni.

Infine, analogamente al Museo romano, Meier evidenzia il contrasto materico tra l'elemento cubico che funge da fulcro del sistema, rivestito in pietra, e le pareti curve che lo schermano, intonacate bianche come i piani orizzontali e verticali della teca che racchiude l'Ara Pacis.

Fig. 292. Richard Meier, Centro culturale per mostre e congressi, Ulm, 1986, vista prospettica verso la cattedrale.

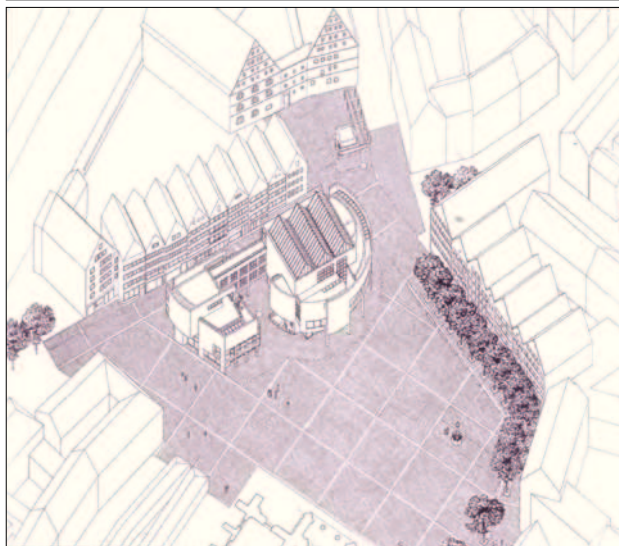


Fig. 293. Richard Meier, Centro culturale per mostre e congressi, Ulm, 1986, planimetria.
Fig. 294. Richard Meier, Centro culturale per mostre e congressi, Ulm, 1986, vista assonometrica.

Le scelte materiche operate da Gardella e Meier a Venezia e a Roma, costituiscono un ulteriore elemento di dialogo contestuale, che riavvicina i due casi malgrado le differenze finora evidenziate.

Entrambi ricorrono, infatti, all'utilizzo di materiali locali, ma applicando strategie progettuali diverse. Gardella usa la pietra d'Istria e l'intonaco a base di coccio pesto, per ribadire ancora una volta l'assonanza all'architettura storica veneziana, ampiamente caratterizzata dall'utilizzo di questi materiali.

Meier, invece, impiega il travertino romano per sottolineare, attraverso la grana e la colorazione ocre della pietra, il contrasto rispetto alla monocromia delle superfici bianche e lisce che delimitano gli spazi interni. Inoltre il rivestimento in travertino esalta la presenza del muro obliquo che taglia il volume di ingresso e chiude il basamento a ovest, manifestando quindi il conflitto interno alla composizione, rappresentato dalla direzione obliqua marcata dal muro nei confronti dell'ortogonalità dell'impianto generale dell'edificio. La scelta della pietra romana ha quindi una duplice valenza in Meier: da un lato è una citazione del passato, analogamente a Gardella, enfatizzata dal suo utilizzo sul muro obliquo, che ripropone una direzione urbana di tracciati precedenti all'intervento; dall'altro, invece, la pietra accentua il contrasto con il linguaggio moderno dei bianchi volumi stereometrici, esaltando l'aspetto del conflitto contestuale.

Il confronto operato tra queste due architetture evidenzia dunque che, nonostante la complessità delle scelte progettuali operate nei casi studio in

merito alla questione del rapporto con l'antico ed evidenziate dalle analisi proposte, è possibile ricondurle a due atteggiamenti prevalenti che oscillano tra la ricerca dell'assonanza con il contesto e la manifestazione della dissonanza tra il nuovo e il preesistente, velata comunque dalla rielaborazione dell'antico nell'intervento del presente.

Inoltre, l'individuazione di alcune tematiche di riferimento, quali le relazioni metriche e l'impianto urbano, emerse dall'analisi delle relazioni contestuali e linguistiche tra queste due architetture e le città di Venezia e Roma, può diventare una guida alla lettura di numerose altre opere in cui la questione del rapporto con l'antico è affrontata lavorando con soluzioni più o meno analoghe sugli stessi temi.

Terragni mediatore tra due posizioni

Allargando adesso questo confronto al caso studio appartenente alla categoria urbana, ossia il progetto di Terragni per la Cortesella nel centro storico di Como, la questione del rapporto con l'antico assume delle ulteriori connotazioni di significato.

Le diverse modalità operative con cui Terragni realizza la ricucitura del tessuto urbano sono evidenziate dall'analisi delle relazioni morfologiche e urbane che legano il progetto di Terragni al tessuto medievale della Cortesella, dall'individuazione delle direttrici urbane che strutturano l'intervento agganciandolo ai tracciati viari della città antica, così come dallo studio dei rapporti proporzionali che strutturano il disegno urbano e la composizione dei fronti relazionandoli all'intorno.

L'originalità del progetto di Terragni rispetto al più ampio panorama delle elaborazioni teoriche del Movimento Moderno sulla città, sta proprio in questa sua sensibilità verso la storia, che non risulta mai cancellata e sostituita dal nuovo, quanto piuttosto affiancata da questo. A tale proposito, l'analisi del sistema di modulazione che mette in relazione la metrica del prospetto quattrocentesco di casa Vietti con il nuovo volume inserito da Terragni, evidenzia appunto la capacità dell'architetto comasco di controllare il dialogo contestuale dalla scala urbana a quella architettonica.

Come abbiamo già evidenziato, l'attenzione alle preesistenze storiche, dimostrata nell'impianto generale dell'intervento, si scontra, invece, con l'astrazione linguistica e la dimensione fuori scala del ponte residenziale. Questo volume sviluppato in altezza, il braccio trasversale del sistema di volumi disposti a croce, rappresenta quindi il manifesto linguistico di Terragni, che sottolinea la modernità dell'intervento, rivendicando l'autonomia del linguaggio del nuovo nel rispetto dell'antico.

La capacità di interpretare il rapporto tra nuovo e antico, conciliando la volontà di operare in continuità con la storia all'esigenza di dichiarare la modernità dell'intervento, rappresenta probabilmente l'aspetto più interessante rispetto al quale è possibile confrontare i tre casi studio approfonditi in questo lavoro, evidenziandone le differenze e nello stesso tempo relazionandoli secondo un unico filo di continuità.

Questo filo è determinato dal fatto che, mentre i due edifici di Gardella e Meier, come abbiamo già esaminato, si possono sinteticamente classificare come due casi che esemplificano la volontà di realizzare una sintonia o una discrepanza rispetto al contesto, l'intervento di Terragni può essere letto come una sovrapposizione e una mediazione tra le due posizioni di assonanza e dissonanza.

La casa alle Zattere di Gardella, infatti, per le soluzioni progettuali già precedentemente analizzate e relative alla reinterpretazione dell'architettura storica veneziana, presenta una modalità di confronto con la storia volta prevalentemente a sottolinearne la continuità.

Al contrario, il Museo romano di Meier, nella sua duplice capacità di ancorarsi al tessuto urbano della città e di distaccarsene linguisticamente, esprime meglio la volontà di rottura rispetto al contesto, dichiarando una propria autonomia linguistica e dimensionale.

Il progetto per la Cortesella mostra, invece, una coesistenza tra l'idea di continuità con la storia e quella opposta di rottura. La soluzione di Terragni per affrontare la complessità della città si può interpretare come un'operazione di conciliazione tra due pensieri contrastanti: da un lato la ricomposizione dell'impianto urbano alla ricerca di un'armonica coesistenza tra il nuovo e l'antico; dall'altro, invece, l'affermazione del nuovo attraverso l'astrazione della lingua moderna e il salto di scala rispetto al tessuto urbano.

L'intervento urbano di Terragni sul centro storico di Como, rappresenta quindi una soluzione progettuale di equilibrio rispetto alle altre due opere. In questa lezione di dialogo urbano della prima modernità, l'antico e il nuovo trovano il modo di convivere, sintetizzando le due opposte modalità operative sulla città antica espresse dai primi due casi studio.

Questa lettura dell'intervento di Terragni come sommatoria concettuale dei due precedenti, trova una sua concreta dimostrazione nella comparazione fra i tre casi, facendo riferimento ai due grandi temi di confronto tra modernità e storia emersi dallo studio dei due edifici di Gardella e di Meier: le relazioni metriche e proporzionali tra nuovo e antico e le relazioni relative all'impianto urbano.

L'aspetto che avvicina maggiormente il progetto di Terragni all'opera di Gardella è relativo all'ambito delle relazioni metriche con il tessuto preesistente ed in particolare al metodo di proporzionamento generale che struttura le due composizioni.

Infatti, così come il prospetto di Casa Cicogna è modulato cercando dei riferimenti proporzionali agli edifici attigui, allo stesso modo Terragni adotta un criterio analogo, allargandolo, però, alla scala urbana. Egli ricompone quindi l'unità del tessuto, desumendo dalla maglia urbana medievale il sistema metrico che regola la composizione dei volumi e determina il dimensionamento degli edifici in linea e degli spazi pubblici. Una comune attenzione alle caratteristiche geometriche e proporzionali dell'intorno, quindi, che si traduce in Gardella sul piano architettonico, attraverso il prospetto, elemento di mediazione tra l'architettura e la città; in Terragni, invece, la trasposizione delle leggi geometriche dell'impianto urbano, mantiene l'ambito di riferimento della città, attraverso il disegno della griglia di controllo dello spazio urbano e dei volumi.

Questa modalità operativa utilizzata da Terragni per la Cortesella, propone di fatto la creazione di una nuova texture urbana, che si sovrappone e integra quella parzialmente distrutta del tessuto storico di Como. Un analogo soluzione compositiva è adottata da Le Corbusier tra il 1964 e il 1965 nel progetto per l'Ospedale di Venezia (fig. 295): un edificio-texture, sviluppato in orizzontale, in cui l'accostamento cartesiano dei volumi bassi evoca la struttura urbana della città (fig. 296-297).

Confrontando adesso il progetto di Terragni all'edificio di Meier, si può notare un'interessante analogia nel rapporto che l'impianto generale dei due interventi instaura con la città. Come nel caso di Meier, infatti,



Fig. 295. Le Corbusier, Progetto per l'Ospedale di Venezia, 1964-1965, planimetria urbana.



Fig. 296. Le Corbusier, Progetto per l'Ospedale di Venezia, 1964-1965, vista zenitale del modello.

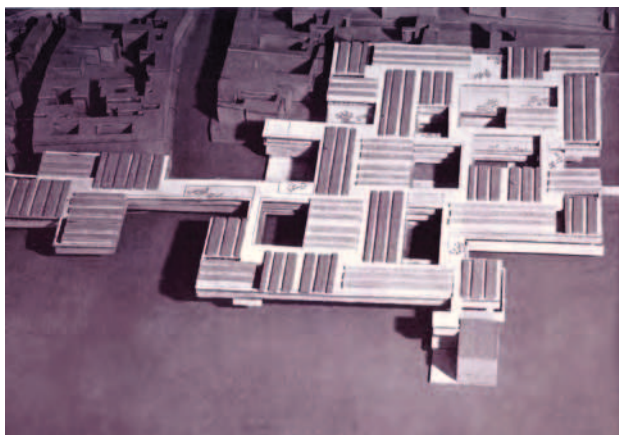


Fig. 297. Le Corbusier, Progetto per l'Ospedale di Venezia, 1964-1965, vista del modello.

ma su una scala più ampia, Terragni traduce i tracciati e le giaciture del tessuto urbano storico in direttrici per l'impianto dei nuovi edifici. Attraverso questa operazione egli opera la ricucitura del tessuto, la cui continuità era stata compromessa dalle demolizioni, mentre Meier risolve la configurazione dello spazio urbano circostante, integrando l'edificio pubblico alla città e ridefinendo il lato mancante di Piazza Augusto Imperatore.

Ma i due progetti presentano un ulteriore aspetto che li avvicina, relativo al linguaggio architettonico utilizzato. Infatti, analogamente all'architetto statunitense che opera in contrasto linguistico alle architetture preesistenti, Terragni non dialoga con il contesto cercando affinità linguistiche, come fa invece Gardella reinventando attraverso il linguaggio della Modernità gli elementi dell'architettura storica veneziana. Egli propone, invece, l'autonomia e l'identità linguistica di un nuovo linguaggio architettonico che, se in Europa si è già affermato grazie ai maestri del Movimento Moderno, in Italia stenta ad avere riconosciuta la propria dignità.

La scelta di questi tre casi, dislocati temporalmente nell'arco di quasi un secolo, deriva dunque dalle considerazioni finora esposte e propone una riflessione sulle infinite possibilità per l'architettura contemporanea di continuare ad essere costruttrice di luoghi, definitrice di spazi urbani e architettonici, espressione della cultura e del pensiero di un'epoca, veicolo di quello "spirito del tempo" di cui parlava Mies van der Rohe.

Ma, proponendo l'approfondimento di queste tre architetture, vogliamo anche esprimere un desiderio nei confronti dell'architettura della contemporaneità: che essa sia capace ancora di parlare, per potere dialogare con i tempi della storia e con il proprio tempo, così come di restare in silenzio ad ascoltare, quando tra le sue parole si inserisce l'eco della città antica, dei suoi monumenti e della memoria che essa custodisce.

Bibliografia generale

1. Camillo Sitte, L'arte di costruire le città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici, Jaca Book, Vienna, 1889.
2. Le Corbusier, Verso un'architettura, 1923 (ed. italiana a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini, Longanesi & C., Milano, 1984).
3. Giuseppe Samonà, "Una casa di Gardella a Venezia", in Casabella-Continuità, n° 220, luglio 1958.
4. Giulio Carlo Argan, Ignazio Gardella, Edizioni di Comunità, Milano, 1959.
5. Saverio Muratori, Studi per un'operante storia urbana di Venezia, Istituto poligrafico dello Stato, Roma, 1959.
6. Italo Insolera, Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica 1870-1970, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1962 (ristampa del 1993).
7. Giulio Carlo Argan, Progetto e destino, Casa Editrice Il Saggiatore, Milano, 1965.
8. Aldo Rossi, L'architettura della città, Città Studi Edizione, Torino, 1966.
9. Vittorio Gregotti, Il territorio dell'architettura, Feltrinelli Economica, Milano, 1966.
10. Renato De Fusco, Architettura come mass medium, Edizioni Dedalo, Bari, 1967.
11. Giorgio Grassi, La costruzione logica dell'architettura. Scritti scelti, vol. I, Marsilio Editori, Venezia, 1967 (II edizione, Umberto Allemandi & C., Torino, 1998).
12. Bruno Zevi, "Centre Beaubourg a Parigi. Frantumato, eroico, ludico, invidiato", in Cronache di architettura, vol. 20, "dal bicentenario americano al Centre Beaubourg", Universale Laterza, Bari, 1978.
13. Antonio Monestiroli, L'architettura della realtà, Città Studi Edizioni, Milano, 1979.
14. Reyner Banham, Le tentazioni dell'architettura. Megastrutture, Editori Laterza, Bari, 1980.
15. Paolo Portoghesi, Dopo l'architettura moderna, Editori Laterza, Bari, 1980.
16. Franco Purini, L'architettura didattica, Gangemi Editore, Roma, 1980.
17. Bruno Zevi (a cura di), Giuseppe Terragni, Zanichelli, Bologna, 1980.
18. Colin Rowe, Fred Koetter, Collage City, il Saggiatore, Milano, 1981.
19. Giuseppe Terragni (1904-1943), Rassegna n° 11, CIPIA, Bologna, 1982.
20. Enrico Mantero (a cura di), con Massimo Novati, Il razionalismo italiano, Zanichelli, Bologna, 1984.
21. Vittorio Gregotti, Giovanni Marzari (a cura di), Luigi Figini-Gino Pollini. Opera completa, Electa, Milano, 1996.
22. Giorgio Grassi, La costruzione logica dell'architettura. Scritti scelti, vol. I, Marsilio Editori, Venezia, 1967 (II edizione, Umberto Allemandi & C., Torino, 1998).
23. Bruno Zevi, "Gardella sulle Zattere. Costruisce i riflessi nell'acqua", Cronache di architettura del 15 giugno 1958, ripubblicato in Cronache di architettura, "dall'Expo mondiale di Bruxelles all'inaugurazione di Brasilia", vol. III, n° 191-320, 1958-1960, Editori Laterza, Bari, 1971.
24. Bruno Zevi, "La palazzina di Wright 'in volta de canal'. Una moderna cà d'Oro divide gli italiani", Cronache di

- architettura dell'8 giugno 1954, "ripubblicato in Cronache di architettura, "dal memorial alle Fosse Ardeatine a Wright sul canal grande, vol. I, n° 1-29, 1954-1955, Editori Laterza, Bari, 1978.
25. Gianfranco Caniggia, Gian Luigi Maffei, Lettura dell'edilizia di base, Marsilio Editore, Venezia, 1979.
 26. Franco Purini, L'architettura didattica, Gangemi Editore, Roma, 1980.
 27. Bruno Zevi (a cura di), Giuseppe Terragni, Zanichelli, Bologna, 1980.
 28. Colin Rowe, Fred Koetter, Collage City, il Saggiatore, Milano, 1981.
 29. Alberto Samonà, Ignazio Gardella e il professionismo italiano, Officina Edizioni, Roma, 1981.
 30. Daniele Vitale (a cura di), Rassegna n° 11, settembre 1982, n° monografico su Giuseppe Terragni, Editrice C.I.P.I.A. s.r.l., Bologna, 1982.
 31. Massimo Dini, Renzo Piano. Progetti e architetture, 1964, Electa, Milano, 1983.
 32. Italo Insolera, Francesco Perego, Storia moderna dei Fori di Roma, Editori Laterza, Roma 1983, (ristampa del 1999).
 33. Enrico Mantero, Giuseppe Terragni e la città del Razionalismo italiano, Edizioni Dedalo, Bari, 1983.
 34. Gianfranco Caniggia, Gian Luigi Maffei, Il progetto nell'edilizia di base, Marsilio Editore, Venezia, 1984.
 35. Enrico Mantero (a cura di), con Massimo Novati, Il razionalismo italiano, Zanichelli, Bologna, 1984.
 36. Peter Eisenman, "La futilità degli oggetti. Decomposizione e processi di differenziazione", in Lotus International, n° 42, Electa, Milano, 1984.
 37. Leonardo Benevolo, L'ultimo capitolo dell'architettura moderna, Laterza, Roma-Bari, 1985.
 38. Marco De Michelis, Agnes Kohlmeyer (a cura di), Ludwig Hilberseimer 1885/1967, Rassegna n°27, n° monografico, settembre 1986, C.I.P.I.A., Bologna, 1986.
 39. A.A. V.V., Catalogo della XVIII Triennale di Milano, "Viaggio in Italia. Nove progetti per nove città", 1987.
 40. Heinz Ronner, Shrida Jhaveri, Louis I. Kahn: complete work 1935-1974, Birkhauser, Basel, Boston, 1987 (ed. del 1994).
 41. Renato De Fusco, Segni, storia e progetto dell'architettura, Editori Laterza, Bari, 1989.
 42. Cesare De Seta (a cura di), Pagano: Architettura e città durante il fascismo, Biblioteca Universale Laterza, Bari, 1990.
 43. Giuseppe Cuccia, (a cura di Vincenzo Calabrese, Sabrina Cantalini, Alessandra Criconia), Urbanistica, Edilizia, Infrastrutture di Roma Capitale 1870-1990. Una cronologia, Editori Laterza, Roma, 1991.
 44. Vittorio Gregotti, Dentro l'architettura, Bollati Boringhieri Editore, Torino, 1991.
 45. Leonardo Benevolo, Storia della città - La città contemporanea, vol. 4, Editori Laterza, Bari, 1993.
 46. Silvia Danesi, Luciano Patetta (a cura di), Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo, Electa, Edizioni "La Biennale di Venezia", Milano-Venezia, 1994.
 47. El Croquis, n° 64, 1994, n° monografico su Rafael Moneo 1990-1994.
 48. Marina Montuori (a cura di), Dieci maestri dell'architettura italiana. Lezioni di progettazione, Electa, Milano, 1994.
 49. Antonino Saggio, Giuseppe Terragni. Vita e opera, Editori Laterza, Bari, 1995.

50. Umberto Cao, Elementi di progettazione architettonica, Università Laterza Architettura, Roma, 1995.
51. Ennio Concina, Storia dell'architettura di Venezia dal VIII al XX secolo, Electa, Milano, 1995.
52. Giorgio Ciucci (a cura di), Giuseppe Terragni, opera completa, Milano, 1996.
53. Vittorio De Feo, "Il progetto del Gruppo Ridolfi al concorso per il Palazzo del Littorio a Roma", in Casabella n° 637, settembre 1996.
54. Vittorio Gregotti, Giovanni Marzari (a cura di), Luigi Figini-Gino Pollini. Opera completa, Electa, Milano, 1996.
55. Leonardo Benevolo, Storia dell'architettura moderna, Editori Laterza, Bari, 1997.
56. Pippo Ciorra (a cura di), Richard Meier. Architetture, Electa, Milano, 1997.
57. Antonio Monestiroli, L'architettura secondo Gardella, Laterza & figli, Bari, 1997.
58. Egle Trincanato, Su Venezia e la laguna veneta e altri scritti di architettura 1948-1993, Officina Edizioni, Venezia, 1997.
59. Leonardo Benevolo, L'architettura nell'Italia contemporanea, Editori Laterza, Roma-Bari, 1998.
60. Antonio Piva, Vittorio Prina, Franco Albini 1905-1977, Electa, Milano, 1998.
61. Manfredo Tafuri, Five Architects N.Y.. Peter Eisenman, John Hejduk, Michael Graves, Charles Gwathmey &
62. Robert Siegel, Richard Meier, Officina edizioni, Roma, 1998.
63. Willy Boesiger, O. Stonorov, Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre Complètes en 8 volumes, vol. 1 1910-1929, Birkhäuser Publishers, Basel-Boston-Berlin, 1999 (I edizione del 1929).
64. Willy. Boesiger, Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre Complètes en 8 volumes, vol. 2 1929-1934, Birkhäuser Publishers, Basel-Boston-Berlin, 1999 (I edizione del 1935).
65. Max Bill, Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre Complètes en 8 volumes, vol. 3 1934-1938, Birkhäuser Publishers, Basel-Boston-Berlin, 1999 (I edizione del 1939).
66. W. Boesiger, Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre Complètes en 8 volumes, vol. 7 1957-1965, Birkhäuser Publishers, Basel-Boston-Berlin, 1999 (I edizione del 1965).
67. Francesco Dal Co, (a cura di), Aldo Rossi. I quaderni azzurri 1968-1992, Electa, Venezia, 1999.
68. Francisco Jarauta, "Una pala laica per Murcia", in Casabella, n° 666, aprile 1999.
69. Rafael Moneo, "Nuovo edificio municipale", in Casabella n° 666, 1999.
70. Rafael Moneo, La solitudine degli edifici e altri scritti. Questioni intorno all'architettura, volume I, Umberto Allemandi Editore, Torino, 1999.
71. Paolo Ceccon, Le Corbusier - Louis Kahn: palazzi per congressi, Unicopli, Milano, 2000.
72. El Croquis, n° 98, 2000, n° monografico su Rafael Moneo 1995-2000.
73. Giorgio Grassi, Scritti scelti 1965-1999, Franco Angeli, Milano, 2000.
74. Kent Larson, Louis I. Kahn, Unbuilt masterworks, The Monacelli Press, New York, 2000.
75. Francesco Valcanover, Wolfgang Wolters (a cura di), L'architettura gotica veneziana. Atti del Convegno internazionale di studio, Venezia, 27-29 novembre 1996, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2000.
76. Bruno Zevi, Erik Gunnar Asplund, Testo & Immagine, Torino, 2000.

77. Alexander Tzonis, Le Corbusier. La poetica della macchina e della metafora, Rizzoli, RCS Libri, Milano, 2001.
78. Antonio Monestiroli, La metopa e il triglifo. Nove lezioni di architettura, Editore Laterza, Milano, 2002.
79. Kenneth Frampton, Richard Meier, Electa, Milano, 2003.
80. Rosa Tamburino (a cura di), Le Corbusier, Scritti, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2003.
81. Marco Biraghi (a cura di), Reyner Banham. Architettura della seconda età della macchina. Scritti 1955-1988, Electa, Milano, 2004.
82. Roberto Cassetti, Gianfranco Spagnesi (a cura di), Il centro storico di Roma. Storia e progetto, Gangemi Editore, Roma, 2004.
83. Claudia Conforti, Roberto Dullio, "Un'architettura romana di Franco Albini e Franca Helg: "La Rinascente" di piazza Fiume", in Rassegna n° 123-124-125. Ricordo di Franco Albini, 2005.
84. A.A. V.V., "Roma, Museo dell'Ara Pacis, Richard Meier: opinioni a confronto", in Casabella, n° 745, giugno 2006.
85. Marco Casamonti, Ignazio Gardella architetto. Costruire le modernità, Electa, Milano, 2006.
86. Claudia Conforti, "Richard Meier. Museo dell'Ara Pacis, Roma", in Abitare, n° 466, novembre 2006.
87. Elena Lucchi, "Museo dell'Ara Pacis, Roma", in Modulo n° 323, 2006, in <http://www.ediliziainrete.it/>
88. Amedeo Petrilli, L'urbanistica di Le Corbusier, Marsilio Editori, Venezia, 2006.
89. Franco Purini, Comporre l'architettura, Editore Laterza, Roma, 2006.
90. AA.VV., Richard Meier il museo dell'Ara Pacis, Electa, collana "ad esempio", Milano, 2007.
91. Stefano Presi, Jose Ignacio Linazasoro. Progettare e costruire, Casa dell'architettura edizioni, Latina, 2007.
92. A.A.V.V., "Roma: dieci progetti per il Mausoleo di Augusto e per la sua piazza", Anarkh n° 53, gennaio 2008, Alinea Editrice.
93. Claudia Conforti, Marzia Marandola, Richard Meier, Motta Architettura, Milano, 2009.

Fonti iconografiche

1. <http://picasaweb.google.com/>
2. <http://www.panoramio.com/>
3. Bruno Zevi, Erik Gunnar Asplund, Testo & Immagine, Torino, 2000, pag. 61.
4. <http://130.242.34.250/pressrum/>
5. <http://www.graphycad.com/>
6. <http://www.ggardner.myzen.co.uk/>
7. Willy Boesiger, O. Stonorov, Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre Complètes en 8 volumes, vol. 1 1910-1929, Birkhäuser Publishers, Basel-Boston-Berlin, 1999 (I edizione del 1929), pag. 111.
8. Willy Boesiger, Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre Complètes en 8 volumes, vol. 2 1929-1934, Birkhäuser Publishers, Basel-Boston-Berlin, 1999 (I edizione del 1935), pag. 93.
9. Willy Boesiger, O. Stonorov, Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre Complètes en 8 volumes, vol. 1 1910-1929, Birkhäuser Publishers, Basel-Boston-Berlin, 1999 (I edizione el 1929), pag. 109.
10. Willy Boesiger, O. Stonorov, op.cit., pag. 110.
11. Willy Boesiger, O. Stonorov, op.cit., pag. 108.
12. Enrico Mantero (a cura di), con Massimo Novati, Il razionalismo italiano, Zanichelli, Bologna, 1984, pag. 167.
13. Daniele Vitale (a cura di), Rassegna n° 11, settembre 1982, n° monografico su Giuseppe Terragni (1904-1943), Editrice C.I.P.I.A. s.r.l., Bologna, 1982, pag. 39.
14. <http://www.artefascista.it/>
15. Giuseppe Cuccia, (a cura di Vincenzo Calabrese, Sabrina Cantalini, Alessandra Criconia), Urbanistica, Edilizia, Infrastrutture di Roma Capitale 1870-1990. Una cronologia, Editori Laterza, Roma, 1991, pag. 116-117.
16. Giuseppe Cuccia, op. cit., pag. 157.
17. Daniele Vitale (a cura di), Rassegna n° 11, settembre 1982, n° monografico su Giuseppe Terragni (1904-1943), Editrice C.I.P.I.A. s.r.l., Bologna, 1982, pag. 61.
18. Daniele Vitale (a cura di), op. cit., pag. 62.
19. Daniele Vitale (a cura di), op. cit., pag. 65.
20. Daniele Vitale (a cura di), op. cit., pag. 66.
21. Vittorio Gregotti, Giovanni Marzari (a cura di), Luigi Figini-Gino Pollini. Opera completa, Electa, Milano, 1996, pag. 285.
22. Vittorio Gregotti, Giovanni Marzari (a cura di), op. cit., pag. 88.
23. Vittorio Gregotti, Giovanni Marzari (a cura di), op. cit., pag. 89, 286-287.
24. Vittorio De Feo, "Il progetto del Gruppo Ridolfi al concorso per il Palazzo del Littorio a Roma", in Casabella n° 637, settembre 1996, pag. 57.

25. Vittorio De Feo, op. cit., pag. 58.
26. Vittorio De Feo, op. cit., pag. 61.
27. Bruno Zevi (a cura di), Giuseppe Terragni, Zanichelli, Bologna, 1980, pag. 142.
28. Bruno Zevi (a cura di), op. cit., pag. 144.
29. Bruno Zevi (a cura di), op. cit., pag. 144.
30. Daniele Vitale (a cura di), op. cit., pag. 69.
31. Enrico Mantero, Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano, Edizioni Dedalo, 1983.
32. <http://picasaweb.google.com/>
33. Le Corbusier, Verso un'architettura, 1923 (ed. italiana a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini, Longanesi & C., Milano, 1984), pag. 128.
34. Antonio Piva, Vittorio Prina, Franco Albini 1905-1977, Electa, Milano, 1998, pag. 40.
35. Fotografia dell'autrice.
36. Fotografia dell'autrice.
37. Fotografia dell'autrice.
38. Massimo Dini, Renzo Piano. Progetti e architetture, 1964, Electa, Milano, 1983, pag. 131.
39. Fotografia dell'autrice.
40. Fotografia dell'autrice.
41. Fotografia dell'autrice.
42. Massimo Dini, op. cit., pag. 14.
43. Fotografia dell'autrice.
44. Fotografia dell'autrice.
45. Fotografia dell'autrice.
46. Fotografia dell'autrice.
47. <http://tribalismipostmoderni.wordpress.com/>
48. <http://www.worldarchitecturenews.com>.
49. Willy Boesiger, O. Stonorov, Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre Complètes en 8 volumes, vol. 1 1910-1929, Birkhäuser Publishers, Basel-Boston-Berlin, 1999 (I edizione del 1929), pag. 117.
50. Fotografia dell'autrice.
51. Saverio Muratori, Studi per un'operante storia urbana di Venezia, Istituto poligrafico dello Stato, Roma, 1959, pag. 41.
52. Saverio Muratori, op. cit., pag. 43.
53. Fotografia dell'autrice.
54. Fotografia dell'autrice.
55. Fotografia dell'autrice.
56. Ennio Concina, Storia dell'architettura di Venezia dal VIII al XX secolo, Electa, Milano, 1995, pag. 155.
57. Egle Tricani, "Venezia nella storia urbana", in Su Venezia e la laguna veneta e altri scritti di architettura 1948-

- 1993, Officina Edizioni, 1997, pag. 176.
58. Fotografia dell'autrice.
 59. Elaborazione grafica dell'autrice.
 60. Elaborazione grafica dell'autrice.
 61. Elaborazione grafica dell'autrice.
 62. Fotografia dell'autrice.
 63. Fotografia dell'autrice.
 64. Elaborazione grafica dell'autrice.
 65. Elaborazione grafica dell'autrice.
 66. Elaborazione grafica dell'autrice.
 67. Fotografia dell'autrice.
 68. Fotografia dell'autrice.
 69. Fotografia dell'autrice.
 70. Fotografia dell'autrice.
 71. Fotografia dell'autrice.
 72. Fotografia dell'autrice.
 73. Elaborazione grafica dell'autrice.
 74. Elaborazione grafica dell'autrice.
 75. Elaborazione grafica dell'autrice.
 76. Elaborazione grafica dell'autrice.
 77. Elaborazione grafica dell'autrice.
 78. Marco Casamonti, Ignazio Gardella architetto. Costruire le modernità, Electa, Milano, 2006, pag. 90.
 79. Marco Casamonti, op. cit., pag. 203, (collocaz. originale Archivio CSAC di Parma, n. B031335S).
 80. Fotografia dell'autrice.
 81. Fotografia dell'autrice.
 82. Fotografia dell'autrice.
 83. Elaborazione grafica dell'autrice, su Marco Casamonti, op. cit., pag. 212, (collocaz. originale Archivio CSAC di Parma, n. B08103S).
 84. Marco Casamonti, op. cit., pag. 202, (collocaz. originale Archivio CSAC di Parma, n. B008156S).
 85. Marco Casamonti, op. cit., pag. 172.
 86. Elaborazione grafica dell'autrice, su Marco Casamonti, op. cit., pag. 203, (collocaz. originale Archivio CSAC di Parma, n. B031306S).
 87. Marco Casamonti, op. cit., pag. 204, (collocaz. originale Archivio CSAC di Parma, n. B006335S).
 88. Marco Casamonti, op. cit., pag. 205, (collocaz. originale Archivio CSAC di Parma, n. B007347S).
 89. Marco Casamonti, op. cit., pag. 205, (collocaz. originale Archivio CSAC di Parma, n. B006336S).
 90. Elaborazione grafica dell'autrice.

91. Fotografia dell'autrice.
92. Fotografia dell'autrice.
93. <http://www.turismo.provincia.venezia.it/>.
94. Fotografia dell'autrice.
95. Fotografia dell'autrice.
96. Fotografia dell'autrice.
97. Fotografia dell'autrice.
98. Fotografia dell'autrice.
99. <http://www.carols-cruise-port-itineraries.com/>.
100. <http://www.turismo.provincia.venezia.it/>
101. Fotografia dell'autrice.
102. <http://www.museumplanet.com/>.
103. <http://4.bp.blogspot.com/>.
104. Elaborazione grafica dell'autrice.
105. <http://teatriemusei.ovest.com/>.
106. <http://4.bp.blogspot.com/>.
107. <http://4.bp.blogspot.com/>.
108. <http://4.bp.blogspot.com/>.
109. Peter Eisenman, "La futilità degli oggetti. Decomposizione e processi di differenziazione", in Lotus International, n° 42, Electa, Milano, 1984, pag. 74.
110. Peter Eisenman, "Palazzo Minelli, Venezia", op. cit. pag. 74.
111. <http://www.geolocation.ws/>.
112. Peter Eisenman, "Palazzo Surian, Venezia", op. cit. pag. 75.
113. Elaborazione grafica dell'autrice.
114. Elaborazione grafica a cura dell'autrice.
115. Bruno Zevi, "La palazzina di Wright 'in volta de canal'. Una moderna cà d'Oro divide gli italiani", Cronache di architettura dell'8 giugno 1954, "ripubblicato in Cronache di architettura, "dal memorial alle Fosse Ardeatine a Wright sul canal grande, vol. I, n° 1-29, 1954-1955, Editori Laterza, Bari, 1978, n° 4, pag. 65.
116. Pfeiffer, Bruce Brooks, Frank Lloyd Wright 1943-1959: the complete works, Editore taschen, Hong Kong, 2009.
117. Pfeiffer, Bruce Brooks, op. cit..
118. Pfeiffer, Bruce Brooks, op. cit..
119. Bruno Zevi, op. cit., pag. 65.
120. Heinz Ronner, Shrdha Jhaveri, Louis I. Kahn: complete work 1935-1974, Birkhauser, Basel, Boston, 1987 (ed. del 1994), pag. 370.
121. Heinz Ronner, Shrdha Jhaveri, op. cit., pag. 369.
122. Heinz Ronner, Shrdha Jhaveri, op. cit., pag. 370.

123. Heinz Ronner, Shrda Jhaveri, op. cit., pag. 370.
124. Heinz Ronner, Shrda Jhaveri, op. cit., pag. 369.
125. Heinz Ronner, Shrda Jhaveri, op. cit., pag. 371
126. Heinz Ronner, Shrda Jhaveri, op. cit., pag. 371
127. Casabella n° 666, aprile 1999, pag. 23.
128. El Croquis, n° 98, 2000, pag. 78-79.
129. Casabella, op. cit., pag. 23.
130. El Croquis, op. cit., pag. 86.
131. El Croquis, op. cit., pag. 80
132. El Croquis, op. cit., pag. 82.
133. El Croquis, op. cit., pag. 82.
134. El Croquis, op. cit., pag. 80.
135. Casabella, op. cit., pag. 21.
136. El Croquis, op. cit., pag. 83.
137. El Croquis, op. cit., pag. 85.
138. Elaborazione grafica dell'autrice.
139. Elaborazione grafica dell'autrice.
140. Elaborazione grafica dell'autrice.
141. Elaborazione grafica dell'autrice.
142. AA.VV., Richard Meier il museo dell'Ara Pacis, Electa, collana "ad esempio", Milano, 2007, pag. 21.
143. <http://www.visititaly.it/>.
144. <http://www.panoramio.com/photo/32470253>
145. Giuseppe Cuccia, a cura di Vincenzo Calabrese, Sabrina Cantalini, Alessandra Criconia, Urbanistica, Edilizia, Infrastrutture di Roma Capitale 1870-1990. Una cronologia, Editori Laterza, Roma, 1991, Tav. III.
146. AA.VV., op. cit., pag. 94.
147. Roberto Cassetti, Gianfranco Spagnesi, op. cit., pag. 109.
148. AA.VV., op. cit., pag. 94.
149. Piano Regolatore Generale di Roma, 1931, in Giuseppe Cuccia, op. cit., Tav. V.
150. Roberto Cassetti, Gianfranco Spagnesi, op. cit., pag. 175.
151. Roberto Cassetti, Gianfranco Spagnesi, op. cit., pag. 138.
152. Giuseppe Cuccia, op. cit., pag. 161.
153. Rosa Tamborrino, Le Corbusier. Scritti, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2003, pag. 267.
154. AA.VV., op. cit., pag. 78, (collocazione originaria presso l'Istituto Nazionale per la Grafica, Roma).
155. Roberto Cassetti, Gianfranco Spagnesi, op. cit., pag. 151.
156. Giuseppe Cuccia, op. cit., pag. 51.
157. Giuseppe Cuccia, op. cit., pag. 22.

158. AA.VV., op. cit., pag. 94.
159. AA.VV., op. cit., pag. 95.
160. AA.VV., op. cit., pag. 96, collocazione originale in "Architettura", Rivista del Sindacato Nazionale Fascista Architetti, XV, numero speciale del 1936.
161. AA.VV., op. cit., pag. 98.
162. AA.VV., op. cit., pag. 96, collocazione originale in "Architettura", op. cit.
163. AA.VV., op. cit., pag. 99.
164. AA.VV., op. cit., pag. 98.
165. AA.VV., op. cit., pag. 99.
166. <http://www.arapacis.it/>.
167. AA.VV., op. cit., pag. 101.
168. AA.VV., op. cit., pag. 101.
169. <http://www.richardmeier.com/>
170. Roberto Cassetti, Gianfranco Spagnesi, op. cit., pag. 139.
171. AA.VV., op. cit., pag. 109.
172. AA.VV., op. cit., pag. 109.
173. AA.VV., op. cit., pag. 102.
174. AA.VV., op. cit., pag. 62.
175. AA.VV., op. cit., pag. 81.
176. Elaborazione grafica dell'autrice.
177. Fotografia dell'autrice.
178. Fotografia dell'autrice.
179. Fotografia dell'autrice.
180. Fotografia dell'autrice.
181. Fotografia dell'autrice.
182. Fotografia dell'autrice.
183. Fotografia dell'autrice.
184. Fotografia dell'autrice.
185. Fotografia dell'autrice.
186. AA.VV., op. cit., pag. 48.
187. <http://www.arapacis.it/>.
188. Fotografia dell'autrice.
189. Fotografia dell'autrice.
190. Fotografia dell'autrice.
191. Fotografia dell'autrice.
192. Fotografia dell'autrice.

193. Elaborazione grafica dell'autrice.
194. Elaborazione grafica dell'autrice.
195. Elaborazione grafica dell'autrice.
196. Elaborazione grafica dell'autrice.
197. Elaborazione grafica dell'autrice.
198. Elaborazione grafica dell'autrice.
199. Elaborazione grafica dell'autrice.
200. Fotografia dell'autrice.
201. Fotografia dell'autrice.
202. Fotografia dell'autrice.
203. <http://www.archweb.it/>
204. Elaborazione grafica dell'autrice.
205. Elaborazione grafica dell'autrice.
206. Elaborazione grafica dell'autrice.
207. Elaborazione grafica dell'autrice.
208. Elaborazione grafica dell'autrice.
209. Elaborazione grafica dell'autrice.
210. Elaborazione grafica dell'autrice.
211. Elaborazione grafica dell'autrice.
212. Fotografia dell'autrice.
213. Fotografia dell'autrice.
214. Fotografia dell'autrice.
215. Fotografia dell'autrice.
216. Fotografia dell'autrice.
217. A.A.V.V., Catalogo della XVIII Triennale di Milano, "Viaggio in Italia. Nove progetti per nove città", 1987, pag. 43.
218. A.A.V.V., Catalogo della XVIII Triennale di Milano, op. cit., pag. 44.
219. A.A.V.V., Catalogo della XVIII Triennale di Milano, op. cit., pag. 44.
220. A.A.V.V., Catalogo della XVIII Triennale di Milano, op. cit., pag. 45.
221. A.A.V.V., Catalogo della XVIII Triennale di Milano, op. cit., pag. 42.
222. Elaborazione grafica dell'autrice.
223. A.A.V.V., "Roma: dieci progetti per il Mausoleo di Augusto e per la sua piazza", Anarkh n° 53, gennaio 2008, Alinea Editrice, pag. 49.
224. A.A.V.V., "Roma: dieci progetti per il Mausoleo di Augusto e per la sua piazza", op. cit., pag. 51.
225. A.A.V.V., "Roma: dieci progetti per il Mausoleo di Augusto e per la sua piazza", op. cit., pag. 50.
226. A.A.V.V., "Roma: dieci progetti per il Mausoleo di Augusto e per la sua piazza", op. cit., pag. 51.
227. A.A.V.V., "Roma: dieci progetti per il Mausoleo di Augusto e per la sua piazza", op. cit., pag. 50.

228. A.A.V.V., "Roma: dieci progetti per il Mausoleo di Augusto e per la sua piazza", op. cit., pag. 51.
229. Elaborazione grafica dell'autrice.
230. Giorgio Ciucci (a cura di), Giuseppe Terragni, opera completa, Milano, 1996, pag. 428.
231. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 420.
232. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 415, (Archivio dei Congressi Internazionali di Architettura).
233. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 417, (Archivio dei Congressi Internazionali di Architettura).
234. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 416, (Archivio dei Congressi Internazionali di Architettura).
235. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 197, (Musei Civici di Como).
236. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 419, (Musei Civici di Como).
237. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 423, (collocazione originale Archivio Giuseppe Terragni, 28/88/A).
238. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 425, (collocazione originale Archivio Giuseppe Terragni, 28/9/A, 28/73/A, 28/14/A).
239. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 525, (collocazione originale Archivio Giuseppe Terragni, 60/5/D).
240. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 526, (collocazione originale Archivio Giuseppe Terragni, 60/9/D).
241. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 526, (collocazione originale Archivio Giuseppe Terragni, 60/1/D).
242. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 527, (collocazione originale Archivio Giuseppe Terragni, 60/10/D).
243. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 527.
244. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 527.
245. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 427.
246. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 520.
247. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 521, (collocazione originale Archivio Giuseppe Terragni, 58/5/A e 58/4/A).
248. Daniele Vitale (a cura di), Rassegna n° 11, settembre 1982, n° monografico su Giuseppe Terragni, Editrice C.I.P.I.A. s.r.l., Bologna, 1982, pag. 72.
249. Enrico Mantero, Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano, edizioni Dedalo, Bari, 1983, pag. 167.
250. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 553.
251. Enrico Mantero, op. cit., pag. 185.
252. Elaborazione grafica dell'autrice.
253. Elaborazione grafica dell'autrice.
254. Elaborazione grafica dell'autrice.
255. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 522, (collocazione originale Archivio Giuseppe Terragni, 58/1/B).
256. Elaborazione grafica dell'autrice.
257. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 519, (collocazione originale Archivio Giuseppe Terragni, 58/1/D).
258. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 603, (collocazione originale Archivio Giuseppe Terragni).
259. Enrico Mantero, op. cit., pag. 43.
260. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 604, (collocazione originale Archivio Giuseppe Terragni, 59/4/D, 59/6/D, 59/1/D).
261. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 605, (collocazione originale Archivio Giuseppe Terragni, 59/6/B).
262. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 605, (collocazione originale Archivio Giuseppe Terragni, 59/6/B.)

263. Elaborazione grafica dell'autrice.
264. Enrico Mantero, op. cit., pag. 44.
265. Elaborazione grafica dell'autrice.
266. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 606, (collocazione originale Archivio Giuseppe Terragni, 59/28/B).
267. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 606, (collocazione originale Archivio Giuseppe Terragni, 59/29/B).
268. Giorgio Ciucci, op. cit., pag. 607, (collocazione originale Archivio Giuseppe Terragni, 59/27/B).
269. Elaborazione grafica dell'autrice.
270. Elaborazione grafica dell'autrice.
271. Elaborazione grafica dell'autrice.
272. Marco De Michelis, Agnes Kohlmeyer (a cura di), Ludwing Hilberseimer 1885/1967, Rassegna n°27, n° monografico, settembre 1986, C.I.P.I.A., Bologna, 1986, pag. 40.
273. Marco De Michelis, Agnes Kohlmeyer (a cura di), op. cit., pag. 41.
274. Marco De Michelis, Agnes Kohlmeyer (a cura di), op. cit., pag. 41.
275. Marco De Michelis, Agnes Kohlmeyer (a cura di), op. cit., pag. 40.
276. Willy Boesiger, O. Stonorov, Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre Complètes en 8 volumes, vol. 1 1910-1929, Birkhäuser Publishers, Basel-Boston-Berlin, 1999 (I edizione del 1929), pag. 39.
277. M. Bill, Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre Complètes en 8 volumes, vol. 3 1934-1938, Birkhäuser Publishers, Basel-Boston-Berlin, 1999 (I edizione del 1939), pag. 49.
278. M. Bill, op. cit., pag. 47.
279. M. Bill, op. cit., pag. 48.
280. M. Bill, op. cit., pag. 50.
281. M. Bill, op. cit., pag. 50.
282. M. Bill, op. cit., pag. 50.
283. M. Bill, op. cit., pag. 51.
284. <http://www.fondationlecorbusier.fr/>.
285. Bruno Zevi (a cura di), Giuseppe Terragni, Zanichelli, Bologna, 1980, pag. 191.
286. Marco Casamonti, Ignazio Gardella architetto. Costruire le modernità, Electa, Milano, 2006, pag. 30.
287. Marco Casamonti, op. cit., pag. 230.
288. Marco Casamonti, op. cit., pag. 232.
289. Stefano Presi, Jose Ignacio Linazasoro. Progettare e costruire, Casa dell'architettura edizioni, Latina, 2007, pag. 170.
290. Stefano Presi, op. cit., pag. 171.
291. Stefano Presi, op. cit., pag. 173.
292. Pippo Ciorra, Richard Meier. Architetture, Electa, Milano, 1987, pag. 171.
293. Pippo Ciorra, op. cit., pag. 170.
294. Pippo Ciorra, op. cit., pag. 170.

- 295. Willy Boesiger, Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre Complètes en 8 volumes, vol. 7 1957-1965, Birkhäuser Publishers, Basel-Boston-Berlin, 1999 (I edizione del 1965), pag. 142.
- 296. Willy Boesiger, op. cit., 141.
- 297. Willy Boesiger, op. cit., 150.